في الفن الإسلامي

مجموعة كتاب وباحثين

الكتاب: في الفن الإسلامي

الكاتب: مجموعة كتاب وباحثين

الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

في الفن الإسلامي / مجموعة كتاب وباحثين

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٦٩ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٢ – ٦١١ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٣٨١٧ / ٢٠١٧

في الفن الإسلامي

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

الفنون مصطلح لم يكن معروفًا إلا في القرن السابع عشر الميلادي، وكان يعني التصوير والنحت والعمارة ويضم إليه أحيانًا الشعر والموسيقى، وقد عرفه المسلمون تحت عنوان آخر: "الصناعة"، فكان يقال: "صناعة الأدب" و"صناعة الشعر" وقد أكد ابن خلدون هذا الاستعمال حين تحدث عن الصنائع وعدَّ من جملتها صناعة البناء والتزيين والأشكال المجسمة من الجص..

وإذا أردنا الحديث عن "الفنون الإسلامية" كمصطلح ، فلابد أن نذكر أن وظيفة الفن هي صنع وإظهار الجمال ، فهو يعد وسيلة تجميل وإبداع في حياة الإنسان ذاته وتجميل ما يحيط به من عمائر وموجودات ، فدائرة الفن الإسلامي واسعة جدًّا، إذ تدخل عناصرها وفروعها في كل سبيل. كما تدخل في كل اختصاص وصنعة كل عمل.. إن الفن وسيلة اتصال روحي وعمل له صلة وثيقة بالعمل الفكري وكذلك بالعمل اليدوي، فكل إنتاج يصل به صاحبه إلى درجة الجمال، سيكون عمله ذاك فنًّا جميلًا.

ويتسع نطاق دائرة "الفنون الإسلامية" لتشمل كل مناحي الحياة، وخاصة بعد الفتوحات واحتكاكها بحضارات الأمم الأخرى، فكانت

حاضرة في ساحة الإسلام على اتساع أرجائها ، وهذا الاتساع ناشئ عن طبيعة المنهج الإسلامي الذي يشمل الحياة كلها، وناشئ أيضًا عن فطرة هذا الإنسان.

ولكن الأمر الذي يتميز به المسلم في ظل منهجه، أن فطرته لا تترك وشأنها، بل تحاط بمجموعة من المؤيدات التي تحفظ لها اتجاهها السوي وترفده بروافد صافية قوية، تضيف إلى نزوع الفطرة إلى الجمال نزوعًا آخر إراديًّا فكريًّا تعبر عن هويته ، وبهذا يلتقي الفكر والإرادة مع الفطرة.. مؤيدة بأحاديث كثيرة تقرر حب الله تعالى للجمال، وهي في الوقت نفسه تدفع المسلم إلى صنع الجمال؛ رغبة منه في عمل ما يحبه الله تعالى، ومن هذه الأحاديث: قول الرسول" ﷺ: "إن الله جميل يحب الجمال ويحب أن يرى أثر نعمته على عبده ويبغض البؤس والتباؤس" ، فلا غرابة أن يصل المسلمون إلى غايات في الإنتاج الجمالي وفتح مجالات جديدة بلغت من الرقي والإبداع حدًّا عجزت معه العقول والأفهام من تداركها وحل إشكالياتها، رغم بساطتها الهندسية وخاصة في مجال فن الزخرفة واستخدامها وفق العقيدة الإسلامية، مما لا نجد ما يوازيها لدى الأمم الأخرى.

ونجد أن فن العمارة الإسلامية –على سبيل المثال – كان مواكبًا لحركة الإبداع العالمية ، ومن العناصر الأساسية الواجب توافرها في مفردات لا يمكن الاستغناء عنها؛ حتى يكون الفن أساسًا في لغة وتشكيلات اللوحة المعمارية وله دور ملموس في العمارة وإسهامات في الحضارات الأخرى .

والفن لا يقتصر دوره فقط على تلبية الحاجة والضرورة، فلا يكون فنًّا إلا إذا روعيت في إنشائه قواعد هندسية وكذلك في توزيع مساحاته، فهو حينئذٍ فن جميل بهذا المعنى ، مثل الزخارف حيث وجدت، فهي فن جميل لانطباق المواصفات عليها. وعلى هذا الأساس، فقد يصبح النجار فنانًا ، إذا تناول عمله الزخرفة الخشبية والنساج قد يكون فنانًا حين يصبح عمله اختراع الرسوم وتنفيذها عليه.. هكذا فنحن أمام قواعد عظيمة نطبقها. فإذا توفرت، فثمت فن جميل ندركه ، وهذا ما ذهب إليه الإمام الغزالي، حين قال: "لكل حاسة إدراك لنوع من المدركات؛ فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة..".

ولاشك أننا في حاجة إلى تحقيق تواصلية حقيقية مع الفن الإسلامي؛ لمعرفة أجناسه وخصائصه التي تعبر عن روح المعرفة والثقافة والحضارة ، خصوصًا وأن الفنون دخلت كعملية تجميلية لحوائج ترتبط بحياة الإنسان اليومية، مما يستعمله في شتى أموره من لباس وفرش وأدوات طعام وشراب وصناديق لحفظ الحاجات.. وهذا النوع من الفنون يعد في مقدمة الفنون، إذ يتدخل في تجميل كل ما له صلة بالإنسان من متاع ووسائل، كما أن صلته بهذا النوع من الأشياء يؤمن له انتشارًا واسعًا بين الناس واتصالًا وثيقًا بدنيا الناس، فلا يظل قاصرًا على طبقة معينة أو فئة محدودة ، واستطاع الفنان المسلم في وقت مبكر أن يقطع شوطًا واسعا في هذا المضمار ، فكان محل إعجاب وتقدير؛ فقد "بقيت أوروبا أكثر من ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي كأعجوبة..".

لقد استطاع الإسلام بمنهجه أن يجعل من كل صانع فنانًا في صنعته يبذل في تحسينها كل مهاراته العملية مشفوعة بفكره وإبداعه، وبهذا كان الجمال لغة متداولة يتعامل بها كل الناس وليس طبقة واحدة وأصبح كل صانع يشعر بلذة الإبداع الفني كما يشعر بها أي فنان مبدع ومن هذا الشعور الرفيع كان ذلك العطاء العظيم الذي نتحدث عن بعض جوانبه.

وقد اهتم الفنان المسلم بهذا النوع من الفن وأثبت براعته ونجاحه فيه إلى مدى بعيد ، ويعلل بعضهم هذا النجاح بأنه يرجع إلى أن هذا الفن قد ترجم فكر الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة، ففي إبداعاتهم الفنية في مجال الزخرفة مثلا: "فروح الإسلام السمحة لا تتمشى والترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب والفضة، ولذلك أقبل الفنانون المسلمون والعرب منهم بخاصة على فن الخزف إقبالًا عظيمًا واستطاعوا أن ينتجوا خزفًا على مستوى عالٍ من قيمته الفنية ولم يكتفوا بذلك، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفي في الأواني والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال لأن يكون بديلًا لأواني الذهب والفضة باستعمالهم للبريق المعدني الذي يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي".

وندع الكلام عن ذلك لـ "اي، اج، كريستس" الذي يقول : "اتخذ الفن الإسلامي، وهو في سبيل تقدمه، شكلًا متمايز المعالم وطابعًا خاصًّا واضحًا، حتى ليمكن عده طبيعيًّا، يمر النظر به مر الكرام غير متشكك، كان كل شيء– سواء أعد للاستعمال الاعتيادي أو عمل لمناسبة خاصة– يكسي الزخارف النابضة بالحياة بإسراف عظيم الدقة وبأشكال تبدو وكأنها

طبيعية، كالرسوم التي تخلعها الطبيعة على الأحياء أكثر مما تبدو زخارف اصطناعية ، وكانت عناصرها المكونة مصوغة بدرجة من الدقة والنظام حتى ليكاد يستولي علينا الوهم بأن تحت هذا المنظر المتناسق حيوية دافقة لا يدرك كنهها. هذا الإسراف الزخرفي لم يكن تعلة لملء فراغ أو إخفاء أشكال ظاهرة المدلول ، لكنه جزء رئيسي من أجزاء الصناعة الدقيقة التي لا يمكن أن نعد العمل كاملًا بدونها، فاطراد النسق الإيقاعي في الزخرف للعين الشرقية، ضرورة إيناسية، كضرورة اللحن للأذن الغربية.

إن مفهوم الفن الإسلامي مختلف عن مفهوم الفنون الحديثة التي تهتم بالصور المجسمة فحسب. وأيضا فإن الفن المعماري الإسلامي لا يقل ابداعا عن الخط والكتابة والتشكيل الحروفي ؛ إذ تدور حوله جميع الفنون بما تبرزه من مقدرة على ربط الصيغ الجمالية بعضها ببعض في وحدة وانسجام وتناسق تام، فلا فرق في التصور الإسلامي بين ما هو تجريدي ومادي في جوهر التصور، ولذلك فالنجارة والحدادة وصناعة الزجاج والخزف المختلف الألوان والأواني والثرايا وفن الزخرفة والنقش والنحت، ليست فنونًا بسيطة أو دنيا كما يصورها الفن الأوروبي؛ إنما هي– بالإضافة إلى نفعها المباشر للإنسان– ذات صلة وثيقة بممارسة الإنسان اليومية لقدراته وإظهار مواهبه التي وهبه الله إياها وبتحقيقه هويته.

والأدوات التي يستعملها الفنان في الزخارف والنقش والنجارة والنحت تبدو للعيان بسيطة، إلا أن عمله في النهاية عظيم للغاية، يشهد به من رأى بيتًا من بيوت الله تعالى (المساجد) في هيئته الخارجية وزخارفه

وأبنيته الداخلية ، فالفن الإسلامي بهذا المعنى توحيدي تجريدى، يستشف أصوله من الإسلام ذاته ويستقي مادته من الكون الرحيب؛ فلا يدعي مصطلحات أنانية، كالاختراع الفردي والخلق الفني والابتكار من العدم والعبقرية الخالدة والعمل الفني الأوحد، إلى غير ذلك من المصطلحات الفنية غير الدقيقة ، وذلك التصور الفلسفي للفن ينتظم ما هو إبداع قولي أو عملي وما هو فن يتَّصِل بالكلمة أو بالفعل، وما يتصل بالنظري التجريدي وما يتَّصل بالصناعي أو الحرفي، وكذلك ما يتصل بالرسم أو الشعر أو الخط أو الزخرفة، أو المعمار أو الصناعة بشتى أشكالها.

إن الفن ما هو إلا محاولة من البشر ليصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم، في صورة تعبيرية جميلة، إذ أنه أوسع وأرسخ من وحدة اللغة للتعامل مع جميع الأجناس وأن مكان الفنان والفن يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الكون. فإذا أدركنا ذلك، فقد أدركنا في الوقت ذاته أن الفن الذي يمكن أن ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان؛ هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية جميعها في لوحة فنية معمارية تعبر عن عظمة هذا الكون.

ومن هنا يتعذر في الفن الإسلامي تقرير وجود اتجاه عربي أو فارسي أو تركي أو هندي موحد؛ لأن المعماريين والصناع كانوا يستقدمون من مختلف البلاد الإسلامية للقيام بتلك الإنشاءات طبقًا لإرادة مستقدميهم وتوجيهاتهم الخاصة.." وهناك مظاهر كثيرة أخرى تضافرت على إبراز هذه

الوحدة، منها: استبعاد رسم الإنسان وعدم تقليد الطبيعة والاهتمام بالزخرفة والتزيينات الهندسية وعدم التفكير في إقامة الصور المجسدة والتماثيل.

ومن المؤكد أن الحضارة الإسلامية كان لها دورها الفعال في التواصل بين الشعوب وهذا الدور لم ينقطع على مر الزمن منذ نشأته وحتى الآن، وإن كان يدور حول نفسه علوًّا وانخفاضًا حسب وجود منهجه الفكري وحال الدول والمستوطنات، ولكنه في العصر الوسيط كان أكثر وأعرض وأعمق؛ وذلك بفضل ما توصلت إليه الحضارة الإسلامية من أسباب التقدم والرقي، وحتى العصر الحديث ما زالت هناك آثار لتلك الحضارة، ولعل أجلى ما تتضح عليه صورة ذلك الأثر هو "الفن الإسلامي".

والفن بصفة عامة يلعب دورًا مهمًّا في صياغة عقلية الفرد والمجتمع– وهو ما يمكن أن نطلق عليه مقولة: "الفن يهذب ثقافات المجتمع"، وهو الذي يصوغ عالمه وواقعه الحقيقي. والفن: "أساس تشكيل الأفكار ودليل على النشاط الفكري للفرد والمجتمع".

ويعتبر الفن عموما، والمعماري منه خصوصا، من أصدق أنباء التاريخ وهو واحد من أهم علوم هندسة الروح والجسد وأكثرها سموًّا ورقيًّا ، لأنه قادر، كموسوعة وقوة خازنة لخيال الأمم، على تحقيق التواصل والتفاعل الحضاري. والفن المعماري أقدر من غيره على التواصل مع الآخر وقد لعب الفن المعماري الإسلامي دورًا كبيرًا في خلق حوار فعلي وفني حضاري

متميز؛ لأنه انطلق من خلال هويته وحافظ على خصوصيته الثقافية وشخصيته الفريدة، فاستطاع من خلال جمالية إبداعه الفني، تقديم الوجه الحقيقي لحضارته ، فالعمارة هي وعاء الحضارة وهوية ثقافية ومستوى إبداعي وجمالي للإنسان. وكما قيل منذ القدم: هي أم الفنون؛ لأنها تجمع بين فن البناء إلى جانب فن النحت والرسم والكتابة والزخرفة، وكما أخذت كل الفنون من بعضها البعض، فقد أخذ فن العمارة الإسلامي أول الأمر عن الحضارة الهيلنيستية التي كانت سائدة قبل الإسلام في بلدان أوروبا الغربية، ولئن كانت الفنون كلها تقوم على التصوير والخيال المحسوس.

وبذلك نستطيع القول إن الفن الاسلامي هو فن صناعة الجمال لكل ما حول الانسان من منشأت في كل جوانب الحياة، صغيرها وكبيرها، تضفي عليها من رونقها وبهائها، فلم تقف عند مجال معين، بل انسابت إلى كل ما يقع تحت البصر أو في متناول اليد.

في هذا الكتاب مقالات وأبحاث نخبة من الباحثين الرواد الذين تناولوا الفن الاسلامي

الفن الإسلامي

د. محمد عبد العزيز مرزوق

هل كان للعرب فن؟ يزعم بعض الناس أن العرب لم يكن لهم فن، وأن ما يسمى "الفن الإسلامي" ليس في حقيقته إلا امتداداً أو صورة متأخرة من الفن البيزنطي، والفن الساساني... فهل هذا صحيح؟؟

أما أن العرب لم يكن لهم فن، فأمر لا يمكن التسليم به... لأن العرب من الأمم التي أحبت الفن بفطرتها، وفيهم استعداد لتذوقه وتقدير آثاره... يشهد بذلك ما نلمسه في أشعارهم من صور جميلة، وما كشفت عنه الحفائر الأثرية من آثار قليلة في اليمن وتدمر.

ولقد عرف العرف قبل الإسلام ألواناً شتي من الفنون: عرفوا الفن اليمني، وهو فن عربي أصيل سوف تكتمل فكرتنا عنه يوم تكشف الحفريات الأثرية عن حضارة اليمن القديمة، وعرفوا الفن الساساني قبل الإسلام في مملكة الحيرة، وعرفوا الفن الروماني في مملكة تدمر، وعرفوا الفن البيزنطي قبل الإسلام في مملكة غسان، وعرفوا فنون الأمم التي كانت تتاجر معهم عن طريق تبادل السلع وتبادل الأفكار. وهم إلى جانب ذلك كله يميلون – بحكم بيئتهم الصحراوية – إلى الترف ما وجدوا إليه سبيلاً والترف وألفن توأمان.

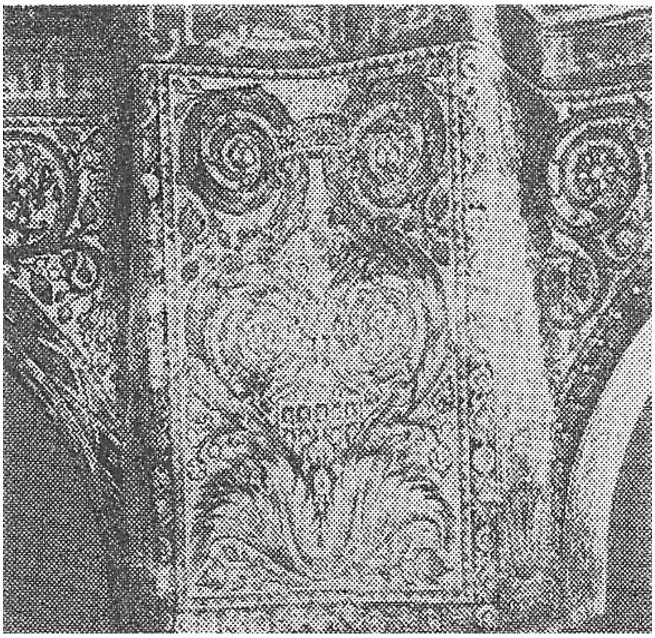
وأما أن الفن الإسلامي ليس إلا امتداداً للفن البيزنطي والفن الساساني، فادعاء ينكره الواقع الملموس. فالواقع أن قوة شخصية الفن الإسلامي لا ريب فيها ولا جدال. فهذا الفن، الذي ولد في تلك البقعة التي شهدت الحضارات العظيمة قبل الإسلام، كان من الطبيعي أن يستفيد بتراث هذه الحضارات، وأن ينتقى من هذا التراث ما يلائمه. وقد أخذ بالتدريج يتمثل هذه العناصر التي اختارها، وكلما انتظمت الأعوام قروناً، تزايد ابتعاده عن تلك المصادر التي استمد منها وجوده، ثم أخذ بدوره يخرج لنا ذلك التراث القديم الذي ورثه واستفاد به، في صورة جديدة قد يصعب علينا في كثير من الأحيان أن تتعرف على أصلها.

وأغلب الظن أن أولئك الذين ينكرون على الفن الإسلامي شخصيته، قد تخيلوا العرب جميعاً قبائل رحلا، ونسوا أو تناسوا أن فريقاً منهم كان يحيا حياة الترحال، وفريقاً كان يعيش في المدن، وأنه كانت لهم مدن عامرة في شتى أنحاء الجزيرة العربية.

وقد ظن هؤلاء كذلك أن اتجاهات عمر بن الخطاب لا يستقيم معها تكوين فن إسلامي. فلقد قال – على ما رواه ابن خلدون في مقدمته –: "لا ترفعوا بنيانا فوق القدر" (أي بما لا يقرب من الإسراف، ولا يخرج عن القصد). ولكنهم هنا أيضاً نسوا أو تناسوا أن الفن الإسلامي إنما ولد بعد عمر بن الخطاب، ولم يولد قبله أو في عهده الذي كان شهد تأسيس الدولة الإسلامية العظيمة... ولا يستقيم مع تأسيس الدول توجيه العناية إلى الفن.

والواقع أن هؤلاء المنكرين قد خدعتهم المظاهر الفنية التي شاهدوها في المنشآت الإسلامية الأولي، التي يتجلى فيها الكثير من العناصر الزخرفية البيزنطية والساسانية، فأصدروا حكمهم هذا دون تعمق في الدراسة ، وتجاهلوا أن الفن الإسلامي – كغيره من الفنون الأخرى – إنما اعتمد في نشأته على الفنون السابقة عليه، وأهمها الفن البيزنطي والفن الساساني، وأن العرب – عندما انصرفوا إلى تجميل حياتهم – قد استعانوا في التشييد والتعمير والتجميل، برجال الفن والصناعة من البيزنطيين والساساني، وأسبغوا على هؤلاء الرجال رعايتهم وحمايتهم.

فكان طبيعياً الآن أن تظهر، في الأبنية والمعلومات التي ترجع إلى العصور الإسلامية الأولى، خصائص الفن البيزنطي الذي كان سائداً قبل الإسلام في الشام ومصر وبلاد المغرب، وخصائص الفن الساساني الذي كان سائدا قبل الإسلام في العراق وإيران.



زخارف من الفسيفساء داخل قبة الصخرة ببيت المقدس

وقد كان طبيعياً كذلك أن تجتمع هذه الخصائص والزخارف في أمر واحد إذا ما ساهم في إنشائه وزخرفته فنانون في رعايا هذه الأمم المختلفة، كما هو الحال مثلاً في قبة الصخرة في بيت المقدس التي ترجع إلى عام ٧٣ للهجرة، والتي تعد أقدم الأبنية الإسلامية القائمة. فليس الفن الإسلامي إذن صورة متأخرة من صور الفنون السابقة عليه، ولكنه فن مستقل بذاته قوى في شخصيته.

ومما ساعد على تقوية هذه الشخصية أن الدين الإسلامي قد عنى منذ نشأته بالفن، فلفت الأنظار إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات – إلى جانب ما لها من النفع – حتى يدرك الإنسان أن الحياة الإنسانية الصحيحة لا تقوم على الضروريات فحسب... بل هناك جوانب أخرى لا تتصل بالضروريات أو بالمنفعة في شيء، ولكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك، تهدف إلى ما يحقق للحياة الإنسانية إنسانيتها وسموها عن الحيوانية... تلك هي جوانب الزينة والجمال وهما لباب الفن.

يقول الله تعالى في سورة النحل: {وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ (٥) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ (٦) وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ (٧) وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (٨)}.

وهذه اللافتة الطيبة من الإسلام نحو الفن لها مغزاها العظيم. فالعناية بالفن هي خير وسيلة لتهذيب الذوق. وإذا كنا نعني بتثقيف العقل حتى تصل إلى حب الحق، ونعني بتهذيب الخلق حتى نصل إلى حب الخير... فينبغي أن نعني كذلك بتهذيب الذوق حتى نصل إلى حب الجمال. ونحن في الحقيقة أشد حاجة إلى تهذيب الذوق وإدراك قيمة الجمال في حياتنا،

والإيمان بأن تربية حاسة الجمال فينا أمر لا مفر منه أن شئنا أن نسمو فوق مستوى الحيوانية.

ولكن كيف إلى تحقيق هذه الغاية؟لم يتركنا الإسلام نتخبط في سبيل تحقيقها، بل نبهنا إلى أنها إنما تتحقق برؤية مظاهر الجمال فيما أبدعه الله، وفيما سوته يد الإنسان. وتتحقق بإنعام النظر في هذه المظاهر، ومحاولة الوقوف على سر الجمال فيها، والتأمل فيما يتجلى فيها من تكوين محكم وتنسيق بديع، وفيما تضفيه على ما حولها من ظلال وأضواء. والواقع أن التأمل في مظاهر الجمال فضلاً عن أنه يشحذ في الإنسان قوة الملاحظة وقوة التفكير وقوة التدبر – وهذه من العمد الأساسية التي يقوم عليها الفن – فإن من شأنه أيضاً أن يرهف الحس، ويصفي الذوق ويذكي في النفس حب الجمال.

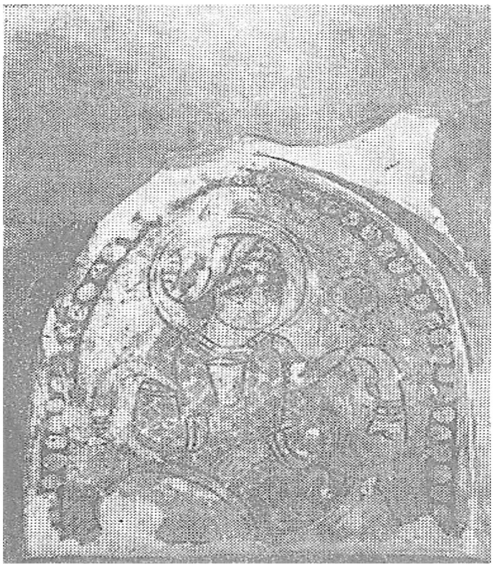
وإذا ما تكون الذوق السليم، وارتقى مستواه، ومرن الناس على تقدير مظاهر الجمال... أرتقت الأمة في حياتها الخاصة وفي حياتها العامة، فلا يقبل أفرادها إلا على استعمال ما هو جميل، ولا ترتاح نفوسهم إلا إلى رؤية الجمال ممثلاً في كل ما يحيط بهم: تؤذيهم الفوضى في الحياة المادية وفي الحياة المعنوية، ويؤلمهم عدم التوازن والانسجام في داخل منازلهم وخارجها. فالإسلام قد عمل في الحقيقة على أن يخلق من أتباعه فنانين أو محبين للفن، ليكونوا رسل الجمال في هذه الدنيا، يبرزون ما فيها من جمال وجلال.



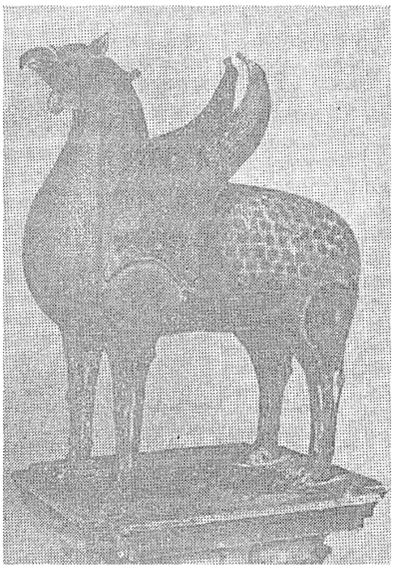
إناء من الخزف ذي البريق المعدني عليه رسم يمثل موسيقار من العصر الفاطمي



صورة مرسومة على الجص من قصر الخلافة (الجوسق الخاقاني) في سامراء من العصر العباسي



صورة مرسومة على الجص تمثل أميراً من الفاطميين بمصر



تمثال من البرنز يمثل حيواناً خرافياً من العصر الفاطمي (في مدينة بيزا بإيطاليا)

ولم يعرف الإسلام الصحيح الزهد في متع الحياة المشروعة، فهو لم يحرمها ولم يزهد فيها... لأن في تحريمها أو التزهيد فيها إضعافاً للجسم، ومن ضعف جسمه صعب عليه أن يكون عضواً دافعاً في المجتمع. ويخطئ أولئك الذين يظنون أن المسلم الحق هو ذلك الذي يقبل على الآخرة، ويصدف عن الدنيا، ويترك لغيره تدبير شئونها واستغلال خبراتها.

لقد حرص الإسلام على أن يهذب ما في النفوس من غرائز ونزعات وميول، وأن يسمو بها، فمهد بذلك سبيل الوصول إلى المثل الأعلى للإنسان. يقول الله في سورة الأعراف: {يَا بَنِي آَدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ (٣١) قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آَمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآَيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ (٣٢)}.

بهذه التوجيهات فتح الإسلام الأذهان إلى أهمية الفن في الحياة. على أنه لم يقف عند هذا الحد، بل نراه قد تضمن من النظم ما كان فيه أكبر معين على نضوج الفن الإسلامي وتطوره: مثل الحج والحسبة – وقد أشار إليهما القرآن الكريم – ومثل الخيرية والتصوير، ولبس الحرير، واستعمال الذهب ونظام الوقف، وهذه جميعاً قد أشارت إليها الأحاديث النبوية التي جمعت بعد وفاة النبي بنحو مائة وخمسين عاماً. وسواء أكانت هذه الأحاديث كلها صحيحة، أم بعضها صحيح وبعضها موضوع، فلقد كان

لها أثر واضح في تكوين شخصية الفن الإسلامي، وفي إكسابه طابعاً خاصاً.

الحج والفن

أما الحج فهو أحد الأصول التي بني عليها الإسلام، وهو فرض على كل مسلم يستطيع أداءه دون إرهاق، أي أنه أمر للقادرين بالسفر إلى مكة حيث يجتمعون مرة كل عام بغيرهم من المسلمين الوافدين من شتى البقاع، فيرون ألواناً شتى من الحضارة المادية ممثلة في السلع المصنوعة من القماش والخزف والخشب والعاج والزجاج والمعادن. وتبادل الحجاج هذه السلع من طريق التجارة أو الإهداء، وقد يجتمع رجال الصناعة ورجال الفن بعضهم إلى بعض، ويتجاذبون أطراف الحديث في طرق الصناعة وطرز الزخرفة. ثم ينتهي الحج، ويعودون إلى أوطانهم وقد امتلأت رءوسهم بأفكار جديدة، ورأت عيونهم ألواناً شتى من التحف، فيؤثرون بذلك في مصنوعاتهم المحلية.

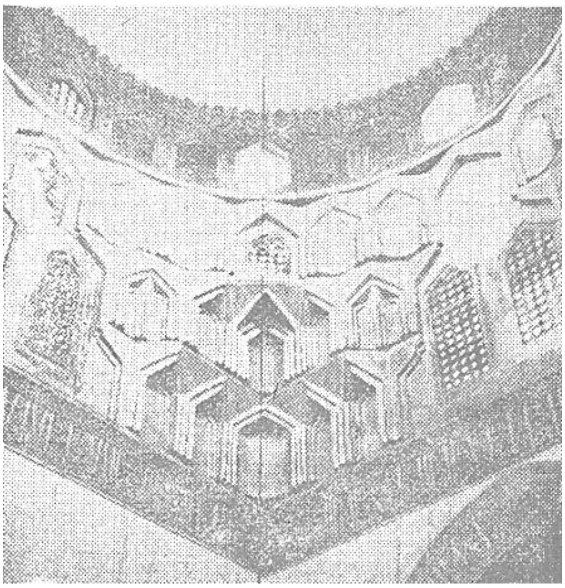
الحسبة والفن

وأما الحسبة فوظيفة أوجدها الإسلام عندما رأى أن الإنسان لا غني له عن التعاون مع غيره، وأدرك أنه – لكي يستقيم أمر الجماعة – لا بد من إيجاد سلطة تلزم كل إنسان حده، ولا تترك مجالاً للعبث بمصالح الناس، إرضاء لشهوة جامحة أو نزوة طارئة. وقد استمدت هذه الوظيفة وجودها من آيات قرآنية كثيرة نجدها مفصلة في كتب الحسبة. وقوام أعمال

المحتسب جميع ما يتصل بحياة الناس المدنية والدينية، من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ويهمنا من هذه الوظيفة، في بحثنا هذا، أنها تدخلت في شئون جميع الصناعات، ورسمت للصناع السبيل السوي الذي ينبغي لهم أن يسلكوه. فالنساج والنجار والخزاف والوراق، وغيرهم من رجال الصناعة لهم منهج خاص، عليهم أن يتبعوه حتى يأمنوا عقاب المحتسب في الدنيا وغضب الله في الآخرة. وروح هذا المنهج إتقان العمل والإخلاص فيه، وتجنب الغش والتدليس. ولهذا أثره في تحسين المنتجات الصناعية، وفي العمل على رفع مستواها والعناية بإخراجها في أحسن صورة ممكنه وقد خطت الصناعات، الإسلامية بفضل إشراف المحتسب – خطوات واسعة في سبيل الرقي، حتى بلغت الغاية القصوى، وسمت عن دائرة الصنعة المألوفة إلى مستوى الفن الجميل.

الزخرفة الإسلامية

حسب الإسلام إلى الفنانين الزخارف النباتية والزخارف الهندسية في الصحيح البخاري حديث عن النبي جاء فيه أن رجلاً أتى إلى ابن عباس، وقال له أنه يعيش من عمل التصاوير، ويطلب رأيه في ذلك فقال له ابن عباس أنه سمع الرسول – ﷺ – يقول: "أن من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح. وليس بنافخ فيها أبداً" فتضايق الرجل، واصفر وجهه وأسرع ابن عباس فقال له: "ويحك إن أتيت إلا أن تصنع، فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح".



المقرنصات كما نراها داخل قبة السعدي بالقاهرة (من عصر المماليك)

وكان من أثر ذلك أنه زادت العناية بالزخارف النباتية والزخارف الهندسية واستطاع الفنان المسلم أن يبتدع ذلك النوع من الزخرفة الذي انفرد به الفن الإسلامي، وهو المعروف بالأرابسك، وهو نوع من الزخرفة النباتية لا يحاكي فيه الفنان ما هو موجود في الطبيعة، بل يترك لخياله العنان، فينبت الغصن من الورقة، ويخرج الجذع من الفرع، وهكذا... لا هم له إلا أن يملأ الفراغ الذي أمامه برسم تتجلى فيه أصول الجمال الفني، من تكرار وتنوع وتماثل وتشعع.

واستطاع كذلك أن يبدع نوعاً آخر من الزخرفة، لم يسبقه إليه فن من قبل، هو المعروف باسم المقرنص، الذي يعد أيضاً من أبرز مميزات الفن الإسلامي وتعرف هذه الزخرفة في اللغات الأوربية باسم "stalactite"،

وهذه الكلمة تعني في الأصل الرواسب العكسية المخروطية الشكل التي تتدلى من أسقف بعض المغارات (كمغارة قديشة في لبنان مثلاً). وإطلاقها على هذا النوع من الزخرف يشوبه عدم الدقة، فهي إنما تعبر عن صورة واحدة فقط من الصور الكثيرة التي ابتدعها الفنان المسلم لهذه الزخرفة، والتي نشاهدها تحت القباب، وفي مداخل الأبواب وفي مواضع شتى من الأبنية.

وابتداع المسلمين للمقرنصات يترجم في الواقع عن مدى ارتقاء ملكتهم الفنية، فهذه الزخرفة إنما تستمد أصلها من الكوة التي تقام فوق الزوايا الأربع لغرفة مربعة يراد تسقيفها بالقبة، والتي بواسطتها يستطيع البناء أن يوجد مسطحاً يمكن للقبة أن تستقر عليه. وقد ورث المسلمون هذه الطريقة عن السوريين والفرس، واستخدموها في عمائرهم، ولكنهم لم يستطيعوا الصبر طويلاً على سذاجتها، فأخذوا يعادلون في شكل هذه الكوة، ويعقدون في مظهرها، فقسموها إلى كوى صغيرة متعددة، تفننوا في وضعها وتنسيقها وتزيينها، حتى بدت قطعاً من الفن الجميل، كلما تأملت فيها غمرتك بلذة روحية، وزادتك يقيناً بعظمة الفن الإسلامي.

التصوير

هذا الحديث النبوي الذي كان له ذلك الأثر في فن الزخرفة، والذي أشار إلى فن التصوير، توجد أحاديث كثيرة غيره وردت في كتب السنة المختلفة، وتناولت بشيء من التفصيل موضوع التصوير، سواء ما كان منه

مسطحاً أو مجسماً (فن النحت). والكثير من هذه الأحاديث يحرم صراحة فن التصوير، ويلعن المصور، ويمنع بيع الصور، ويبيح القليل منها التصوير بشرط أن يكون الشيء المصور ليس فيه روح. . واستناداً إلى أحاديث التحريم اعتقد رجال الدين أن التصوير محرم، وأن الحكمة في التحريم هي الخوف من عودة الوثنية.

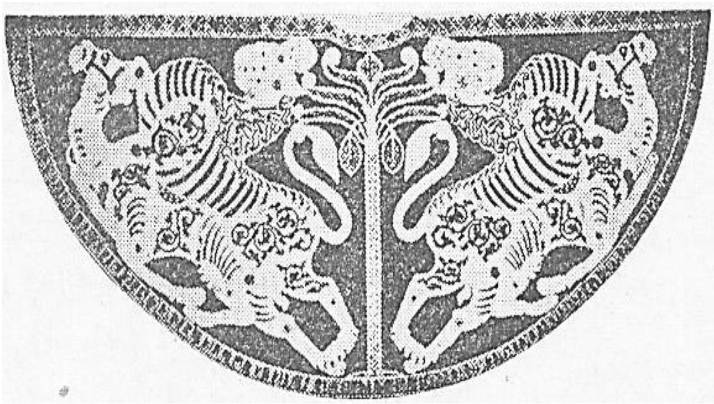
وفي اعتقادي أن الإسلام لم يحترم هذا الفن. فالقرآن – وهو المرجع الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه – لم ينص على التحريم. أما الأحاديث التي نصت علي التحريم، فأغلب الظن أنها مكذوبة على النبي، قد وضعت بعد وفاته: وضع بعضها رجال من اليهود الذين أسلموا، لأن التصوير كان محرماً عندهم صراحة بنص التوراة (الإصحاح ٢٠ من سفر الخروج)، وبعضها من تدليس فريق ممن كانوا يؤمنون بالسحر – والعلاقة بين التصوير والسحر وثيقة – وبعضها من وضع أولئك الذين كانوا يؤثرون حياة التقشف والزهد في متاع الدنيا، ويحضون الناس عليها، ويحذرونهم من الانصراف إلى اللهو... وقد كان التصوير في نظر هؤلاء لوناً من ألوان اللهو والترف.

والواقع أن هذا التحريم، إنما ظهر بين العرب بعد وفاة النبي بنحو قرن أو يزيد، بعد أن جمعت الأحاديث، فهو في الحقيقة طارئ على الإسلام الصحيح، كما جاء به النبي وآمن به الأولون من المسلمين، وإذا نحن احتكمنا إلى التاريخ أولاً وإلى المنطق السليم ثانياً، وجدنا أن كليهما يؤيد في وضوح عدم تحريم هذا الفن.

فالتاريخ يعرفنا أن النبي – ﷺ – والمسلمين الأوائل كانوا يتعاملون بالعملة البيزنطية والعملة الساسانية، وقد كانت هذه جميعاً تزدان بصور أباطرة بيزنطة وملوك الفرس. ولو كان التصوير مجرماً لما أقر النبي استعمال هذه العملة. وفي عام الفتح، عندما دخل النبي الكعبة، وكسر أصنامها، ورأى ما على جدرانها من صور... نجده قد أمر بمحو بعضها مما لم يكن متفقاً مع الحقيقة، وأبقى على بعضها مما لا كذب فيه.

ويعرفنا التاريخ أيضاً أن رجال الدولة الأموية في الشام – وعهدهم بعصر النبوة والراشدين قريب – لم يتحرجوا من تزيين قصورهم بالصور، وقد أثبت علم الآثار ذلك.

وأما المنطق السليم فيفرض علينا أن نبرئ الإسلام من تهمة تحريم التصوير التي التصقت به. فالأمر الذي لا مجال للشك به هو أن القرآن قد ترك لنا أمر التصوير – كما ترك لنا أمر الخلافة مثلاً – لنرجع فيه إلى حكم العقل وسنن التطور والرقي، وفي الحق أن هذا الدين الذي لم يتعرض لنظام الحكم – وهو أشد خطراً في حياة المسلمين من التصوير – بل ترك ذلك لهم يسيرون فيه على المنهج الذي يتلاءم وظروفهم، ويستعينون فيه بتجارب من سبقهم من الأمم... هذا الدين أسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها. ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير في الحياة العلمية، وفي الشئون الاجتماعية الأفراد والجماعات؟



غفارة من الحرير من عمل صقلية من العصر الفاطمي (في متحف الكنور بفيينا)



إناء من النحاس المطعم بالفضة على رسوم آدمية من العصر الأيوبي

(في مجموعة خاصة بمدينة بروكسل ببلجيكا)



ألواح صغيرة من العاج عليها رسوم آدمية من العصر الفاطمي (في مدينة فلورنسة بإيطاليا)

على أننا ينبغي ألا ننسى أن هذه الظلال التي ألقتها الأحاديث المنسوبة إلى النبي على الصور والتصوير والمصورين، كان لها أثر واضح في الفن الإسلامي، فلم يلعب فن التصوير فيه الدرر الهام الذي لعبه ويلعبه في كثير من الفنون السابقة على الإسلام أو اللاحقة به... فالعمائر ذات الصور المسطحة، التي كشفت عنها الحفائر الأثرية، قليلة نذكر منها على سبيل المثال: حمام قصير عمرة من الدولة الأموية في الشام، وقصر الخلافة من الدولة العباسية في العراق (في سامراء)، والحمام من الدولة الفاطمية في مصر.

ويلاحظ أنه ليس بين العمائر ذات الصور بيت من بيوت الله... ذلك أن المسلمين إنما اقتصروا في استعمال التصوير على تزيين القصور والحمامات دون المساجد ولم يكن الدافع إلى ذلك تحريم التصوير كفن، بل كان سموا بالإسلام كدين يرتفع فوق الماديات، ويجعل الصلة بين العبد وربه صلة روحية قوامها التجرد من كل ما هو مادي.

وما وصل إلينا من تحف تزدان بالصور الآدمية، مصنوعة من أخشاب وعاج، ومعادن وزجاج، وخزف ومنسوجات... أقل نسبياً من تلك التي تزدان بالزخارف النباتية والهندسية والكتابة، وكانت تستعمل فقط في القصور والحمامات دون العمائر الدينية على أن المجال الذي يتجلى فيه التصوير الإسلامي بصورة رائعة أخاذة، هو المخطوطات من كتب العلم والأدب والتاريخ، فقد حفلت في كثير من الأخبار بصور تفسر

بعض ما تتضمنه من بحوث ونصوص وفي متاحف الفن الإسلامي في مصر وفي الخارج أمثلة رائعة من هذه التحف المنقولة ومن تلك المخطوطات.

النحت

وإذا كانت الصور المسطحة، التي تزين القصور والحمامات، وتجعل التحف المنقولة والمخطوطات... قليلة، فإن الصور المجسمة (أي التماثيل) أقل كثيراً. والأمثلة التي وصلت إلينا منها لا تكاد تتجاوز أصابع اليد، نذكر منها على سبيل المثال – قصر هشام في خربه المفجر بفلسطين.

ويخطئ الذين يظنون أن انصراف العرب عن إتقان عمل التماثيل إنما مرده إلى نقص فيه مقدرتهم الفنية، وإذا الواقع غير ذلك فنحن لا نستطيع أن ننكر أن العرب لم يصلوا في صناعة التماثيل إلى الدرجة التي سما إليها كثير من الأمم الأخرى، ولكن هذا القصور لا يمكن أن يزرى بمكانة الفن الإسلامي بين الفنون، أو يعد مأخذاً عليه: فلكل فن بيئته التي نشأ فيها، والعوامل التي تحكمت في نشأته، والمصادر التي استمد منها عناصره الأولية.

فالإغريق نشئوا في بيئة يتوافر فيها الرخام، فاتخذوا منه مادة لعمل تماثيلهم. أما العرب – لاسيما عرب الحجاز – فلم يكن في بيئتهم الصحراوية ما يشجع على عمل الصور المجسمة، أو بعبارة أخرى على نحت التماثيل.

والإغريق ورثوا صناعة التماثيل من الفنون السابقة عليهم (فن الفراعنة وفن كريت)، أما العرب فلم يجدوا في الفنون التي ورثوها — وأهمها الفن البيزنطي والفن الساساني – عناية بعمل التماثيل. فالبيزنطيون كانوا مسيحيين يحاربون الوثنية، وبالتالي يحاربون عمل التماثيل. والساسانيون كانوا يعبدون النار، وهذه العبادة لا تحتاج إلى تماثيل، فليس بغريب إذن ألا يهتم العرب بعمل التماثيل.

ولقد تخيل اليونان القدماء آلهتهم على هيئة الإنسان، ونحتوا من الرخام تماثيل لهذه الآلهة، وأفرغوا جهدهم في نحتها... فخرجت من بين أيديهم رائعة جميلة، متناسقة الأبعاد، موزونة الأجزاء حتى لتعد، إلى اليوم، المثل الأعلى في فن النحت. أما العرب فلم يكن في حياتهم الفكرية ما كان عند اليونان، فلم يهتموا بعمل التماثيل مثلهم.

ولما جاء الإسلام ، وأعلن الحرب على الوثنية (كما أعلنتها المسيحية من قبل)، واعتبر القرآن الأنصاب (وهي الأصنام أو التماثيل المعبودة) رجساً من عمل الشيطان على المؤمنين أن يجتنبوه... كان من الطبيعي أن ينصرف العرب عن هذا المجال الفني (مجال عمل الصور المجسمة، أي التماثيل) إلى غيره.

على أننا يجب أن نذكر هنا أن أسلافنا من المسلمين، قد أدركوا أن التحريم إنما ينصب فقط على عمل التماثيل التي تعبد من دون الله. أما تلك التي تتخذ لغير هذا الغرض فلم يتحرجوا من عملها وتزين قصورهم

بها. وقد كشفت الحفائر والأبحاث الأثرية عن تماثيل إسلامية: بعضها على هيئة الإنسان، وبعضها على هيئة الحيوان، وقد صنعت من الجص والحجر والرخام والخشب والمعادن... نراها في متاحف الفن الإسلامي في شتى البلاد.

الخط

وإذا كان نصيب فني التصوير والنحت، من عناية الفنانين المسلمين، قليلاً... فإن النصيب الأوفى من هذه العناية كان موجهاً إلى الزخرفة وإلى الخط: فابتدعوا في الأولى صوراً لم تكن معروفة من قبل كما بينا ذلك، واتخذوا من الثاني عنصراً زخرفياً ، وعنوا به عناية فنية قلماً نظفر بها بين أمة من الأمم التي سبقهم إلى الوجود. ولقد ساعدهم على ذلك ما خص به الإسلام الخط من رعاية، فهو وثيق الصلة بالدين لأنه الأداة التي تكتب بها كلمة الله. ولقد أقسم الله به في سورة القلم: {ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ}، كما أنه سبحانه، نسب تعليمه إلى نفسه فقال: {اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ}.

ولقد نسب علماء التصوف الإسلامي – كما يقول ابن خلدون في مقدمته – إلى الحروف العربية أسراراً خفية تؤثر في حياة الإنسان. فهي تجلب الخير وتحفظ من الشر، وتذهب المرض – كما يدعون.. ولذلك نجد أن الخط العربي – بصوره المختلفة: من كوفي، ونسخي، وتعليق (فارسي)،

وثلث، ورقعة، وديواني – قد استعمل في تزيين معظم ما أخرجه الفنانون من المصنوعات، وما شيدوه من العمائر.

وأصبح الخط مضروباً مشتركاً في جميع فروع الفن الإسلامي. ومن ثم أصبح للخطاط مكانة في الهيئة الاجتماعية لم يصل إليها المصورون... فالمؤرخون كانوا يعنون بتسجيل تاريخ حياة الخطاطين في كتبهم ويضنون بذلك على المصورين، مع أن هؤلاء – من الناحية الفنية – أبرع وأكثر حذقاً. ولعل السر في ذلك هو أن الخطاطين كانوا ينسخون كتاب الله أو غيره من الكتب ذات الصلة بالدين... في حين كان المصورون يقومون بعمل حامت حوله الشبهات الدينية.

الحرير والخزف

وليس الفن وحده هو الذي تأثر بتلك النظم الدينية (الحج والحسبة) والأحاديث المنسوبة إلى النبي، بل نجد أن بعض الصناعات الإسلامية ذات الصلة الوثيقة بالفن، تأثرت هي الأخرى بأحاديث منسوبة إلى النبي. وكان من نتائج هذا التأثير ظهور طرق جديدة – لم تكن معروفة من قبل – في صناعة المنسوجات، وصناعة الخزف على سبيل التمثيل. فالناس كانوا مقبلين على لبس المنسوجات الحريرية قبل الإسلام ومنذ اهتدى الصينيون إلى الحرير، وعرف بطريقه إلى العالم المتحضر. وقد حاولت الكنيسة أن تحول بين الناس وهذا الترف الذي لا يتفق مع مبادئ المسيحية – على

حد قول كليمنت أسقف الإسكندرية – ولكن هذه الدعوة لم تلق نجاحاً يذكر.

ولما جاء الإسلام، وواجه هذه المشكلة، وقف منها موقفاً كان من أثره أن أقدمت صناعة الحرير على أيدي المسلمين تقدماً عظيماً، فأصبحوا زعماء تجارته وصناعته في العصور الوسطى... ذلك أن القرآن لم يحرم قط استعمال الحرير، ولكن الأحاديث المنسوبة إلى النبي نظمت استعمال الناس للملابس الحريرية، فأباحتها للنساء بلا قيد ولا شرط، وحرمتها على الرجال إلا عند الضرورة، أو كان الثوب مزيناً بقدر قليل من الحرير (صحيح البخاري: كتاب اللباس): وعلى أساس هذا التنظيم عنى المسلمون بإنتاج الحرير ونسجه، ونشروه في مشارق الأرض ومغاربها.

ويخطئ أحد المستشرقين[1] عندما يدعي أن الإسلام حرم استعمال الملابس الحريرية، وأن الرغبة الجامحة في الاستمتاع بما حرمه الله، هي التي جعلت المسلمين يقبلون على الملابس الحريرية. إذ الواقع أن عناية المسلمين بهذا النوع من المنسوجات، ونجاحهم في نشره وتطويره، إنما ترجع إلى ذلك التنظيم الذي أتى به الإسلام.

وكما كان الأحاديث المنسوبة إلى النبي أثر في المنسوجات، كان لها كذلك أثر في صناعة الخزف. فقد حرمت بعض الأحاديث (البخاري: كتاب الأشربة، وكتاب الأطعمة) استعمال الأواني المصنوعة من الذهب.

---

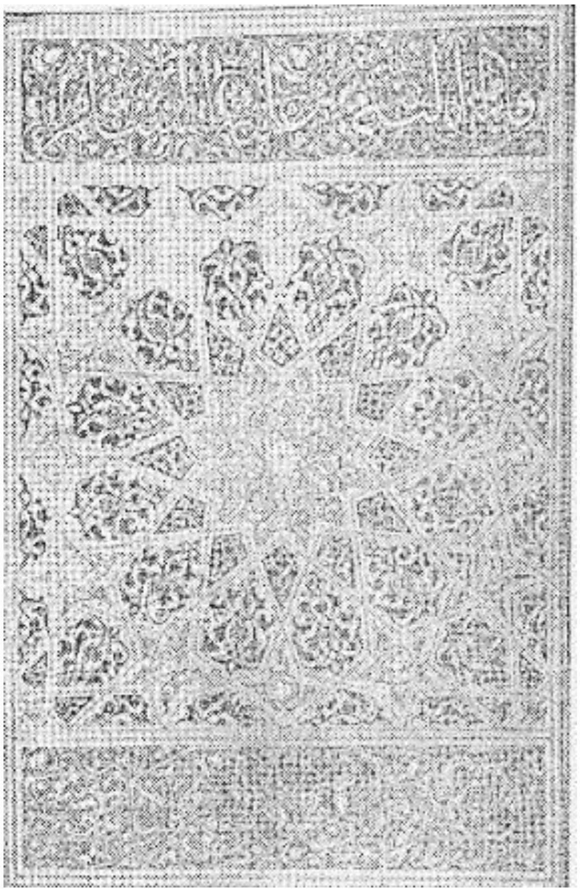
(١) Christie, Legacy of Islam, P. 133.

وكان هذا التحريم من العوامل المساعدة على ابتداع نوع من الخزف – لم يكن معروفاً قبل الإسلام – يعرفه عند المشتغلين بالآثار باسم الخزف ذي البريق المعدني (Lustre pottery)، وهو خزف عادي عالجه الخراف المسلم بوسائل صناعية شتى، واستطاع أن يصنع منه أواني لها بريق الذهب، وفيها جمال الإخراج والصنعة. وقد انتشرت صناعته في العالم الإسلامي، وبلغت حد الكمال في العراق ومصر والأندلس وإيران.

الوقف والفن

ونظام الوقف نشأ في الإسلام استناداً إلى أحاديث منسوبة إلى النبي (البخاري: كتاب الشروط وكتاب الوصايا)، من أشهرها ذلك الحديث الذي يشير فيه النبي على عمر بن الخطاب أن يحبس أرضه بخيبر ويتصدق بريعها.

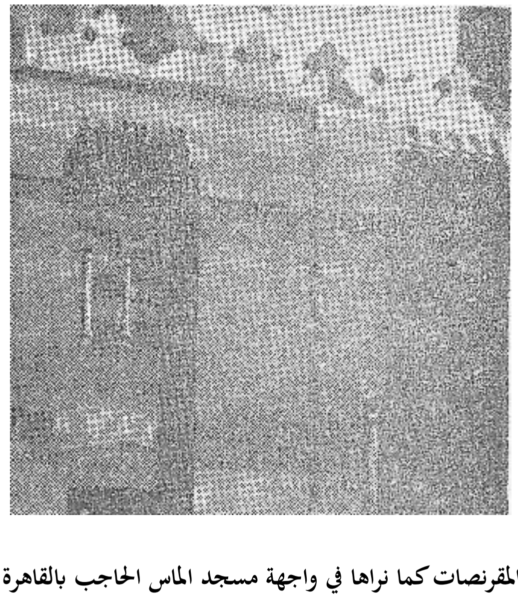
ومنذ عهد عمر ونظام الوقف قائم يهدف إلى نواحي الإصلاح الاجتماعي (وإن كان قد حاد في بعض الأزمنة من ذلك، واتخذه بعض الناس وسيلة لتحقيق أغراضهم الشخصية). فهناك – على سبيل المثال – أعيان حبست ليصرف ريعها في تجهيز البنات الفقراء إلى أزواجهن، وفي إعانة أبناء السبيل، وفي مساعدة العاجزين عن أداء فريضة الحج للقيام بهذه الفريضة، وفي فكاك الأسرى، وفي رصف الطرقات وتعديلها، وفي المحافظة على المنشآت الدينية وضمان قيامها بوظيفتها.



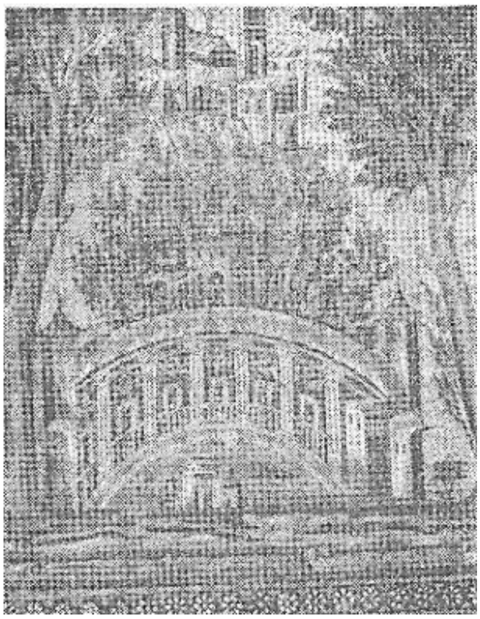
صفحة من مصحف في دار الكتب المصرية بالقاهرة يتجلى فيه فن "الأرابيسك"



تمثال من الجص من قصر هشام في خربة المفجر بفلسطين



المقرنصات كما نراها في واجهة مسجد الماس الحاجب بالقاهرة



زخارف من الفيفساء من المسجد الأموي بدمشق

ولعل من طرف أنواع الحبوس، ما ذكره ابن بطوطة في رحلته عن أوقاف الأواني إذ يقول: "إنه كان ذات يوم يسير في بعض أزقة دمشق، فرأى مملوكاً قد سقطت من يده صحفة من الفخار – ويسمونها هناك الصحن – فتكسرت، واجتمع عليه الناس، وأشار عليه بعضهم أن يجمع شقفها ويحمله إلى صاحب أوقاف الأواني... ففعل، ودفع له صاحب الوقف ما اشترى به مثل ذلك الصحن". ويختم ابن بطوطة قصته هذه بأن سيد هذا المملوك لابد معاقبته على ما فعل، فينكسر قلب الملوك، فكان هذا الوقف جبراً للقلوب!

وعلاقة نظام الوقف بالفن أننا ندين له بالكثير مما وصل إلينا من روائع العمائر والتحف الإسلامية. فكثير مما هو معروض في المتحف الإسلامي بالقاهرة قد وقفه أصحابه على جهة من الجهات... الأمر الذي يسببه حوفظ على هذه التحفه حتى وصلت إلينا، كما أننا ندين لهذا النظام أيضاً بما نجده في الوقفيات من وصف دقيق لتلك العمائر والتحف، يتضمن الكثير من المصطلحات الفنية التي احتفى الكثير منها من لغة الصناع، وبقى في هذه الوثائق، كما أن هذا النظام قد ضمن استمرار نشاط الصناع والفنانين، كما ضمن اطراد حركة التطور في الفنون المختلفة، لأن من أهم أصوله عمارة الأعيان المحبوسة لدوام بقائها ودوام استغلالها. وهذا معناه العناية بها والمحافظة عليها، الأمر الذي ترتب عليه وصول معظمها إلينا.

الأدوار التي مر بها الفن الإسلامي

ينبغي أن نذكر قبل أن نفصل القول في الأدوار التي مر بها الفن الإسلامي – أن الإسلام ليس دينا فحسب، بل هو دعوة سياسية جمعته العرب على سلطان واحد في دولة واحدة: بدأت صغيرة في يثرب (المدينة المنورة)، واتسعت قليلاً حتى شملت الحجاز، ثم ازدادت اتساعاً حتى دانت لها شبه الجزيرة العربية كلها. وهو دعوة اجتماعية نظمت شئون الأسرة والمعاملات بين الناس، كما نظمت العلاقة بين طبقات المجتمع. وهو دعوة قومية أشعرت العرب بقوميتم، فخاطبهم القرآن بقوله تعالى: {كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ}.

ولا أحسن العرب بهذه القومية إحساساً قوياً، انبعثوا ينشئون إمبراطوريتهم العظيمة – شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الأمم القديمة والحديثة[1] – فاتجهوا صوب البيزنطيين في الغرب، وانتزعوا منهم معظم أملاكهم (الشام، مصر، المغرب)، واتجهوا نحو الفرس في الشرق، حيث أسقطوا الدولة الساسانية، وضموا أملاكها إليهم (إيران، العراق). ولا شك أن الأحوال كانت مهيأة لهذا النصر العظيم. فقد كان خروج العرب إلى هاتين الأمتين في أنسب الأوقات: إذ كانت بيزنطة في ضعف وفقر، وكانت إيران في فوضى.

ولقد ترتب على هذه الفتوح ضياع التوازن بين شبه الجزيرة العربية وهذه الإمبراطورية المترامية الأطراف، التي أصبح العرب فيها أقلية، لذالك جعل عمر بن الخطاب هذه الأقلية جيشاً مهمته أن يحمي هذه الدولة، وقرر لأفراد الأجور المجزية. ومن هنا صارت الأمة العربية جيشاً كبيراً

(١) في اعتقادي أن الشعور القومي كان من أقوى الأسباب في الفتوحات العربية الأولى، بل لعله كان أقواها جميعاً. أما نشر الإسلام، فقد جاء تبعاً لذلك، ولم يقم قط بحد السيف كما يدعي المغرضون "الإكراه في الدين".

ولقد علمنا التاريخ أن الأمة إذا أحست بقوميتها، واستكملت شخصيتها، نهضت لتتبوأ مركزها بين الأمم القوية، ففي العصر الفرعوني مثلاً، في أيام الدولة الحديثة، نهضت مصر نهضة قوية أسست فيها إمبراطورية عظيمة.. وذلك لأن الشعور القومي فيها قد ازداد والتهب، بعد أن كتب للمصريين النصر على الهكسوس والإغريق – بعد هزيمتهم في الحروب الفارسية – قام فيهم الاسكندر، ونفخ في روحهم القوية... فهبوا معه يؤدبون عدوهم، وينشئون إمبراطوريتهم العظيمة. والإنجليز في العصر الحديث بعد أن انتزعوا زعامة البحر من الأسبان بانتصارهم على الأسطول الأسباني (الأرمادا)، أخذوا يعملون على تكوين إمبراطوريتهم التي كانت، منذ عهد ليس بالبعيد، لا تغرب عنها الشمس كما يقولون. والعرب لا يختلفون في شيء من هذه الأمم، فعندما أشعرهم الإسلام بقوميتهم، وجمع كلمتهم... انبعثوا إلى أولئك الذين كانوا ينظرون إليهم نظرة السيد إلى المسود.

يسكن المعسكرات، ويعيش عيشة التقشف. وكلما هم العرب – وقد أثروا ثراء عظيماً – بالخروج عن بداوتهم، والاستمتاع بما أتت به الحياة الجديدة من ألوان الترف المباح، الذي لا يتعارض مع أصول الإسلام... وقف لهم عمر بالمرصاد، وألزمهم التقشف والقصد.

ولا شك أن سياسة عمر هذه لا تساعده على قيام الفن، والعناية به باعتباره لوناً من ألوان الترف. على أننا يجب أن ندرك أن الظروف وحدها هي التي أملت هذه السياسية. فتأسيس الدول يفتقر –كما ذكرنا من قبل – إلى الإدارة القوية حتى تثبت أركان الدولة، ويستقيم عودها، وتتبوأ المكان المرموق بين الدول، فإذا ما تحقق لها ذلك، صح لها أن تنصرف إلى التجميل والترفيه.

مولد الفن الإسلامي

على أن هذه السياسة التي انتهجها عمر قد انتهت بانتهاء حياته. ولما جاء عثمان بعده، انطلق العرب إلى حياة الترف، وتذكروا سماحة الإسلام وعنايته بالجمال وبالزينة ... فأقبلوا على الحياة الدنيا، وحرصوا على الاستمتاع بها في الحدود المشروعة: فتأنقوا في مأكلهم وفي مشربهم وفي ملبسهم، واستبدلوا بدورهم القديمة الساذجة قصوراً منمقة الجدران، موزونة الأبعاد.

ثم أحسوا – بعد أن نعموا بهذه الحياة الجديدة – بما بين قصورهم وبيت الله من بون شاسع. فأقبلوا عليه يرفعون من شأنه، بعداً به عن

مواطن الاستهانة إذا ما قورن بالمعابد، في الأديان السابقة على الإسلام، التي شاهدها في أرجاء إمبراطوريتهم الجديدة. فأمر عثمان بإعادة بناء مسجد المدينة بالحجارة المنقوشة، واستبدل بجريد النخل وجذوعه خشب الساج الذي كان يعد من أغلى أنواع الأخشاب حينئذ، أي أنه جعل من الحرم المدني بناء يتجلى فيه الجمال الفني ... فعصر الخليفة الثالث عثمان بن عفان، هو العصر الذي ولد فيه الفن الإسلامي.

طفولة الفن الإسلامي

هذا الاتجاه الفني الذي ولد في عصر عثمان بن عفان، وانعكس بصورة واضحة في مسجد المدينة الذي أعيد بناؤه، ولبس في ذلك العصر حلة من الجمال الفني لم تكن له من قبل .. هذا الاتجاه قد أخذ الآن يتبلور في عهد الدولة الأموية في المشرق. وبدأ الفن الإسلامي يحبو على أربع، ثم أخذت ملامحه تتكون وتتحدد.

والعرب الذين كانت رءوسهم عامرة بتلك التوجيهات التي فتح بها الإسلام أذهانهم إلى أهمية الفن في الحياة، والذين كانت أيديهم فارغة من المهارة الفنية في الإخراج ... قد اضطروا إلي الاستعانة في التشييد والتعمير والتصنيع، برجال الفن والصناعة من الأمم التي خضعت لهم، وتتلمذوا عليهم. وتجلى عهد تلمذتهم فيما وصل إلينا من الآثار والتحف التي ترجع إلى عصر الخلافة الأموية في الشام، حيث نشاهد فيها مزاجاً من خصائص الفنين الرئيسيين اللذين ورثهما العرب عند نهضتهم. فنحن نستطيع أن

نتعرف فيه يسر على الزخارف البيزنطية والزخارف الساسانية في أثر مثل قبة الصخرة، أو واجهة قصر المشتى الموجودة الآن في متحف برلين.

نضوج الفن الإسلامي

وفي عهد الخلافة العباسية في العراق، نضج القانون المسلمون، وانصهرت في نفوسهم التقاليد الفنية التي تعلموها في العصر السابق، ومرنت أيديهم على الإنتاج الفني ... فأخذوا يبدعون التحف، ويشيدون العمائر. وظهرت أنواع من الزخرفة لم تكن معروفة من قبل، مثل طراز سامراء الثالث، الذي يتجلى لنا أروع ما يتجلى في جدران قاعة العرش في قصر الخلافة (الجوسق الخاقاني) في تلك المدينة، والذي نلمس فيه طريقة مبتكرة في عمل الزخرفة، هي الطريقة المعروفة "بالحفر المائل". Slant Cut

ويظن بعض مؤرخي الفن من الأوربيين أن هذه الطريقة كانت تستعمل في تزيين بعض التحف المعدنية بين القبائل التركية التي كانت تعيش متنقلة في أواسط آسيا، في المناطق المعروفة باسم الاستبس Stepps، والتي كان يجلب منها المماليك الأتراك الذين من أجلهم شيد الخليفة المعتصم بن هارون الرشيد مدينة سامراء إلى الشمال من بغداد والرأي السليم أن أثر هؤلاء الأتراك – إن كان لهم أثر – ضعيف جداً لا يصح أن يقام له وزن. فالواقع أن اهتداء المسلمين في سامراء إلى هذا الطراز الزخرفي، إنما هو اهتداء طبيعي أتى نتيجة لنضوجهم الفني، وللظروف التي أحاطت بهم.

ولقد تجلت في هذا الطراز الزخرفي الذي ابتكره المسلمون ظاهرة جديدة تعد من خصائص الفن الإسلامي، وتترجم عن فلسفته: ألا وهي النفور من الفراغ horror Vacui، التي تعني اتصال العناصر بعضها ببعض، بحيث لا تترك وراءها فراغاً، أو بعبارة أخرى "أرضية" أو خلفية كما سماها المجمع اللغوي Background.

ويرى مؤرخو الفن أن وراء هذه الظاهرة فكرة كامنة، هي أن الفنان المسلم كان حريصاً على أن يخرج زخرفته بحيث لا تستأثر بالالتفات إليها شيء معين يترك في الذهن صورة بعينها تبرز بروزاً واضحاً تحتل معه بؤرة الشعور، بل جعل عناصره الزخرفية تسير متتابعة متشابهة، كأنها القطيع الذي لا تمتاز فيه شاة عن شاة. وأغلب الظن أن الدافع إلى ذلك هو رغبة الفنان المسلم أولاً في أن يجنب نفسه الغرور الذي يتملك الفنان عادة عندما يتأمل في عمله الفني فيراه جميلاً واضح المعالم والخطوط، ويشعر بأنه استطاع أن يرسم ما يضاهئ به خلق الله. ثم رغبته ثانياً في أن يباعد بين المشاهد لهذا العمل الفني الجميل والاستغراق في جماله، فينسى حينئذ مبدع الكائنات ... ينسى الله الذي صوره فأحسن تصويره!

طرز الفن الإسلامي

وكما تفككت أوصال الإمبراطورية الإسلامية بعد عصر سامراء، كذلك تفككت وحدة الفن الإسلامي. فقد انقسم العالم الإسلامي إلى دول كثيرة يجمعها الدين، وقد تجمعها اللغة العربية في بعض الأحيان. وبعد

أن كان فن سامراء هو صاحب المقام الأول في زخرفة العمائر والتحف، وكانت الفنون المحلية – التي كان استعمالها قليلاً – في المحل الثاني من الأهمية ... انعكست الآية، وبدأت هذه الفنون المحلية تتطور وتشق طريقها، معتمدة في ذلك على ما ورثته من تقاليد فنية قديمة، وما أتى به العرب عند الفتح، أو بعد ذلك، من موضوعات زخرفية اكتسبوها من البلاد الإسلامية الأخرى.

وبهذا أصبحت لدينا طرز إسلامية شتى تختلف في مظهرها تبعاً للوطن الذي نشأت فيه، وتتفق في كمون الروح الإسلامية فيها: فهناك الطراز الأندلسي، وهناك الطراز المغربي، وهناك الطراز المصري، وهناك الطراز الإيراني، والطراز العثماني، والطراز الهندي. وكل طراز من هذه الطرز الإسلامية له طابع يميزه عن غيره.

أسرار الجمال في الفن الإسلامي

د. السيد محمود عبد العزيز سالم

ربط الإسلام بين العرب ولمّ شعثهم، ووحَّد صفوفهم، وخلق منهم قوة هائلة، فمضوا يهزون العالم بانتصاراتهم، ويخضعون أمماً عريقة في الحضارة، وما لبثوا أن تغلبوا على الإمبراطورية الساسانية، واستولوا على أكثر ولايات الإمبراطورية البيزنطية في سنوات معدودة، وهكذا ارتفعت أعلام الإسلام في فارس والعراق والشام ومصر، تمهيداً لما أحرزه بعد ذلك من انتصارات تجاوزت كل تقدير في الحسبان؛ إذ ضم إلى سلطانه بلاد المغرب والأندلس، وطرق أبواب الهند والصين والحبشة والسودان والأرض الكبيرة (فرنسا) والقسطنطينية، واستطاع أن يشيِّد لنفسه إمبراطورية مترامية الأطراف تمتد من بلاد الصين شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، وربط بين شعوبها برابطة روحية قوية هي رابطة الدِّين، ثم نشأت رابطة قوية أخرى من التقارب الاجتماعي بين الغزاة والمغلوبين عن طريق المصاهرة، وأصبح اندماج العرب والأعاجم من الوجهة الفسيولوجية والاجتماعية جيلاً بعد جيل، وطبقة بعد طبقة، حقيقة واقعة، وهكذا دان للغرب وثنيون ومسيحيون يتميز العدد الأعظم منهم بسموٍّ في الثقافة وتفوُّق في الحضارة.

وما كاد العرب يخلدون بعد الفتوح إلى حياة السلم حتى أخذوا في استقرارهم يحيطون أنفسهم بكل مظاهر الأبهة والاستمتاع بالحياة، أقبلوا

على الترف، وحرصوا على التزين. ولم يكن للعرب قط تعبير جماليٌّ سوى زخرف القول، فمجَّدوا هذه الثقافات الطارئة دون أن يستغرقهم التفوق الثقافي للشعوب التي أخضعوها، وما لبثوا إلا قليلاً حتى اصطبغت هذه الثقافات بالصبغة العربية، وحتى لا نكاد نستطيع أن نميز ما يُعزى إلى السريان والفرس والقبط والإسبان؛ أما الفنون التصويرية فلم يكن لهم فيها حظٌّ كبير، فاحتضنوا حضارات الشعوب المغلوبة، وشملوا رجال الفن من أهل الذمة برعايتهم، واستخدموهم في تشييد عمائرهم وزخرفها بعد أن كيّفوها وفقاً لما يقتضيه دينهم وتقاليدهم؛ فجاء الفن الإسلامي مزيجاً من فنون مختلفة من اليسير تمييز أصولها، وكان قوامه الفنون الساسانية، والبيزنطية، والهندية، والصينية، وغيرها، مما كان مزدهراً في البلاد التي امتدت إليها أشعة الإسلام، ثم أخذت هذه التقاليد الفنية المختلفة تنصهر بمرور الزمن في بوتقة الإسلام، وتولد منها أسلوب جديد له طابعه الخاص وشخصيته الواضحة، واتَّسم هذا الأسلوب بصفات تكاد تكون واحدة في كل أنحاء العالم الإسلامي نتيجة للوحدة الروحية في البلاد التي خضعت له، وساعد على تثبيت هذه الوحدة الروحية بعض التقارب النفسي بين الشعوب الشرقية، وسهولة الاتصالات الفكرية والاقتصادية في جميع بلاد العالم الإسلامي، حتى في أشد عصوره انقساماً.

وجاءت عمارة المسجد تعبيراً عما وصفه الإسلام من تعاليم دينية، فنظام النِّسب فيه يقوم على أساس إنساني، هو الوضع الأفقي، ترجمة لما هو ثابت في الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة، في نظام يتسق هو ونظرية المساواة في المجتمع الإسلامي، ولا يوجد من

النظام الطبقي الوحيد سوى الإيمان المشترك. فهنالك غابة من الأعمدة المتراصَّة في نظام وامتداد لا يحدُّه البصر تحت سقف مسطح؛ هذه الغابة هي التعبير المعماري الذي هو أقرب ما يكون إلى جماعة المصلين تحت السماء المهيبة، وقد ظل هذا النظام لم يتغيَّر منذ أسَّس الرسول مسجده الأول بالمدينة.

* * *

وقانون الأفقية في الإسلام جعل الفنان المسلم ينفر من الاتجاه الصعودي باستثناء المئذنة التي تشقُّ في سموقها الأفقية الغالبة على بناء المسجد؛ فحين يخطط زوايا يؤثر المتفرجة، وحين يُبرز استدارات فإنه يطوِّقها بإطار مربع، وحين يقيم قباباً فإنه يهتم بتصغير نسبها حتى لا تفسد أفقية البناء، بل يوزع تكوُّرها على فصوص أو يقضي عليه بأن يستبدل به تقاطع العقود، أو يهبط به إلى مستوى القبوات. وهكذا ساهم الدين في تزويد الفنون الإسلامية بصفة أكثر ما تكون روحية تجريدية، دفعت الأذواق المشتركة لجميع الشعوب الشرقية إلى التماس مظاهر التأنق والإقبال على الزخرفة والتنميق.

* * *

والزخرفة في ذاتها إثراء سطحي للشكل أو حلية تلتصق بالعنصر المراد زخرفته وتجميله، بحيث تتحرر في البناء على بِنْيته أو تركيبه، وفي الشيء عن كتلته، إذ أنها لا تساهم في اتِّزان البناء أو استقراره في شيء:

فالإفريز المنقوش في واجهة من الواجهات الأثرية لا يضيف شيئاً إلى صلابته وقوة احتماله، والنقش الذي يزيّن تحفة من التحف لا يزيدها شيئاً في متانتها واتزانها. ولما كان القصد من الزخرفة مجرد الحاجة إلى الزينة، وهي حاجة ثابتة منذ فجر الحضارات، لم تْعدُ أن تكون خاضعة للميول والأهواء، إلا أن هذه الميول والأهواء ما تلبث أن تخضع بدورها لتوجيهات إيجابية أو سلبية يفرضها الدِّين.

وقد زعم رجال الفن أن الإسلام بتحريمه التصاوير الحية والتجسيم، فرض على الفن الإسلامي صفةً تجريدية أفسدت المعنى الشكليَّ عند الشعوب الإسلامية؛ مما كان سبباً في تضييق مجال الفن الإسلامي وانحطاط فنيَّ النحت والتصوير، وأن الفنانين التمسوا في الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية ما يعوِّضهم عن هذا التصاوير التي تعبِّر عن إحساسهم بالجمال، فأبدعوا في فنون الزخرفة وأودعوها عصارة عبقريتهم وخلاصة نبوغهم الفني؛ حتى أصبح الفن الإسلامي بحق مقروناً بفن الزخرفة.

ومع ذلك فإن هذه الصفة التجريدية التي يتميز بها الفنُّ الإسلامي هي أبعد ما تكون سبباً من أسباب إضعافه، كما يزعم كثير من مؤرخي الفن، بل على الضد من ذلك هي التي أكسبت هذا الفن شخصيته؛ فلا يوجد معنى للجمال في الفن الإسلامي، ولا تبرز قيمته الإنسانية، إلا بفضل هذا التجريد الروحي، وبفضل الرغبة الدائمة في التعبير بلغة العمارة والزخرفة عن خفايا الحس.

وهكذا التمس الفنان المسلم في الزخرفة المسطحة، ما يعبر عن الجمال متأثراً في ذلك بمذهبه التجريدي الذي فطر عليه. وكانت الزخرفة الإسلامية لا تعدو أن تكون تزويقاً سطحياً أشبه شيء بالكسوات، بل إنها تتفق مع ما عرفناها به من أنها إثراء سطحيٌّ للشكل، أو أنها حلية تلتصق بالعنصر المراد زخرفته، ولم تخرج هذه الزخرفة سواء في المساجد والقصور، أم في علب العاج وقنينات العطر والتحف الزجاجية والمعدنية، وسواء في مصر والشام أم في المغرب والأندلس، عن التشابكات النباتية أو الهندسية أو الكتابية.

ولا تخرج العناصر الزخرفية في العمارة الإسلامية عن نوعين: الأول يستمدُّ الفكرة الزخرفية من عنصر. البناء نفسه مثل الدعائم والعقود والتيجان والمساند، وبذلك تؤدِّي وظيفتين في آن واحد: وظيفة معمارية، وأخرى زخرفية. والنوع الآخر يستمدُّ حليته من التصاق العنصر الزخرفي به، ويتميز هذا النوع بروعة توزيعه؛ بحيث يجعل المنظر مشتتاً لا يقفه طويلا عند نقطة معينة، بل ينقله وثباً من نقطة إلى أخرى ويهيء له جديداً إثر جديد.

وليس توزيع الزخرفة واحداً في جميع أجزاء البناء، سواء في واجهاته أم في غرفه الداخلية؛ فمع أن بناة قصر الحمراء بغرناطة أو مدارس مراكش عمدوا إلى كسوة جدران منشآتهم، من أسافلها إلى أعاليها، بشبكات زخرفية، فإنهم لم ينظروا إلى هذه الكسوات الزخرفية نظرتنا إلى الأوراق المدهونة التي نلصقها اليوم بالجدران، من الأرضية إلى السقف، وإنما جزَّءوا

المسطحات الكبرى إلى تقاسيم، وميّزوا بين هذه التقاسيم بقدر ما حشدوا فيها من حشو زخرفي، وهكذا تكتسب زخارف الحمراء من هذه التقاسيم مظهراً معماريًّا بحتاً.

وتوزيع الزخرفة في الفن الإسلامي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الهامة في البناء، وقوام هذه العناصر المهمة في قاعات الحمراء تلك الفتحات التي تفضي إليها أو النوافذ التي تتيح للضوء أن ينفذ إليها منها، وكل هذه الفتحات تتحكم في الخطوط الأفقية والرأسية للبناء وفي التقاسيم الزخرفية. وزخارف قصر الحمراء على هذا النحو يمكن اعتبارها كسوة سطحية تستر بِنَّية الجدران الضعيفة الهشَّة، وتكسب البناء مظهراً معماريًّا مستقلاًّ عن حقيقة هذه البنية.

والأمر يختلف بالنسبة للأبنية التي تُشيَّد من الحجر، وهو مادة أشدُّ ثراءً من المواد التي بُني منها قصر الحمراء؛ ففي هذه الأبنية الحجرية تقوم الزخرفة بأداء دورها الرئيسي الذي خصصت له في جلاء لا يمكن أن نلمسه إلا في الفن الإسلامي. ولما كانت الزخرفة إثراء سطحيًّا للعنصر المراد زخرفته، كان من شأنها أن تركز النظر على العضو الذي يحمل تلك الزخرفة؛ فالمهندس يحتفظ بأكثر الزخارف ثَراء وأشدّ القيم تعبيراً للعناصر الأساسية التي يود أن يحتفل بوظائفها: كالمحراب وقبة المحراب وواجهة المسجد أو القصر وغير ذلك.

وتمدُّنا قبة المحراب بمسجد القيروان، وهو إحدى روائع الفن الإسلامي في القرن التاسع الميلادي، بمثال بسيط، ولكنه شديد الإفصاح عن الدور الذي تلعبه الزخرفة؛ فهناك ثلاث مناطق مختلفة التصميم متراكبة: الواحدة فوق الأخرى؛ فالقبة القائمة على عنق مستدير تستند على منطقة وسط مثمّنة الشكل، في أركانها الأربعة جوفات مقوَّسة على شكل المحارة. هذا المجموع الرائع يكتسب جماله من النظام الواضح في عمارته، ومما يحدثه ذلك من تناسق ورشاقة واتزان. وبالرغم من بساطة الزخرفة فإنها تؤدي دورها، وتفصح في يسر رائع عن تراكيب الأدوار الثلاثة في القبة، وفيها تجرى ثلاثة طُرز من الزخرفة النباتية كلها متماثلة، تتوزع في ثلاثة مستويات: واحد في أعلى القاعدة المربعة للقبة، والثاني حول عقود المثمن الأوسط، والثالث في أدنى العنق المستدير الذي تتكئ عليه القبة المضلعة.

وفي جامع قرطبة، أدَّت التشابكات الزخرفية الناشئة من تقاطع عقود المسجد وتداخلها فيما بينها، إلى تشابكات في ضلوع القبة، تُعدّ العنصر الأساسيَّ لنظام القباب الأندلسية، وتعبر عن إدراك تام بأصول الجمال الناشئ، من تشابك الضلوع وتقاطعها فيما بينها، مؤلفة أشكالاً نجمية متناسقة، تثير الإعجاب بجمالها وبهائها، وقد وصفها ابن صاحب الصلاة والوليني عند زيارته لجامع قرطبة في القرن الثاني عشر بقوله: "ظهور القباب مؤلّلة، وبطونها مهللة؛ كأنها تيجان، رصّع فيها ياقوت ومرجان"، كما وصف هذا المؤرخ نفسه الزخارف النباتية التي ترصِّع محراب هذا المسجد وصفاً شاعريًّا رائعاً، من ذلك قوله: "قد قُوِّس محرابها أحكم تقويس، ووشِم

بمثل ريش الطواويس، حتى كأنه بالمجرّة مقرطق، وبقوس قزح ممنطق، وكأن اللازورد – حول وشومه وبين رسومه – نتفٌ من قوادم الحمام، أو كِسفٌ من ظُلَل الغمام".

وزخرفة الأبواب الخارجية للأبنية الإسلامية من بين الموضوعات الزخرفية التي ترسخ فيها مميزات البناء الذاتية من أصالة وابتكار. والباب هو الفتحة التي تقطع واجهة البناء، وقد مد الفنانون – مسلمون ومسيحيون – إلى إثرائها بالزخرفة، باعتبارها المقدمة الرائعة لبيوت صلاتهم. وأبواب الكنائس على هذا النحو سجلٌ لكل ما صورته التعاليم المسيحية؛ ففيها يتمثل القديسون والحواريون، ولم يشذّ فنانو الإسلام عن هذه القاعدة؛ فقد كان مدخل البناء – وعلى الأخص مدخل المسجد – موضع اهتمامهم. وتمثل البوَّابات الإسلامية في مصر في عصر المماليك هذا الاتجاه أروع تمثيل، وكان اختيارها في أغلب الأحيان جانبية في الجدار الذي فتحت فيه؛ ويؤلف قاعدة البوابة في العادة باب يحفّ بكلٍّ من جانبيه مصطبة من الحجر، ويعلو جانبي الباب طرازان من الكتابة يمتدان على جانبي البوابة، ثم ينحنيان، ويمتدان على جانبي الواجهة البارزة.

ولهذين الطرازين وظيفة زخرفية مزدوجة؛ إذ أنهما بوقوعهما في نقطة مهمة من المجموع، يربطان بين جانبي الباب وواجهة المدخل وبين إطار الباب والإطار الخارجي للبوابة. ويتوّج فتحة الباب عتبٌ من الحجر سنجاته[1] متعاشقة، تولِّد الإحساس بوثاقة البناء، وتجعل هناك مجالا

---

(1) هي الكتلة الحجرية التي تؤلف بترابطها العقد المقوس.

للزخرفة البسيطة. ويعلو هذا العتب عقدٌ مخفف للضغط، يقوم عليه جدار رقيق للغاية. وتتوسط هذا الجدار فتحة مستطيلة، تكسوها شبكة من الأعواد الخشبية المتقاطعة، على نحو ما نراه في المشربيات، وظيفتها إنفاذ الضوء والهواء إلى ردهة المدخل. وينتهي هذا الجدار الرقيق بإفريز من الدلّايات المعروفة بالمقرنصات، وتعتبر زخارف المقرنصات أخصّ ما يتجلى فيه جمال الفن الإسلامي ومن أبرز خصائصه.

وقد ظهرت المقرنصات – بادئ ذي بدء – في فارس، وانتشرت منها إلى مصر وبلاد المغرب، وتقوم وظيفتها من الوجهة المعمارية على سند الأجزاء البارزة من البناء، وإزالة الفرق في المستوى بين مسطحين: أحدهما يبرز فوق الآخر نحو الداخل، ونعني بذلك تحويل قاعدة القبة مثلا إلى مثمن أو دائرة. وإذا قامت المقرنصات بأداء دورها الزخرفي، فإنها تجذب النظر نحو هذا العنصر المهم بحيث تغمر النفس بلذة روحية، وبخاصة حين تفنن المسلمون في عصر المماليك – في تنسيقها وتعدد أشكالها، وأسرفوا في استعمالها، حتى أصبحت عنصراً معماريّا مهمًّا في تتويج البوابات، كبوابة مدرسة السلطان حسن، وبوابة قصر يشبك. ثم حرص المهندس على استخدام هذا العنصر الزخرفي الرائع في تجويفات البوابات، وفي أعلى واجهات المساجد، وفي أركان القباب. وتطور الأمر بهذا العنصر الزخرفي في الأندلس إلى أن أصبح يؤلف القبة كلها.

ويتوّج البوابة في أغلب الأحيان نصف قبة تعلو منطقة أكثر اتساعاً، وقد يستبدل بنصف القبة هذه جوفة تتشعب فيها ضلوع بارزة على شكل

المروحة كواجهة حمام بشتاك، وقد تحتشد منطقة تحويل المربع إلى دائرة بمقرنصات هائلة كواجهة مدرسة السلطان حسن.

وهكذا تتضح زخرفة البوابة، ففيها تتفق جميع العناصر ووظائفها، ونسب كل عنصر منها عادلة رشيقة. ومما يثير إعجابنا، التناسق والتعادل والإيقاع في توزيع الزخرفة، بحيث لا نستطيع أن ننتزع عنصراً آخر بدلاً منه، بمعنى أنه لا يمكننا أن نستبدل بحشوة زخرفية طرازاً من الكتابة، أو نغير في طول أو عرض أي عنصر، دون أن نشوه هذا التناسق، ونفسد التكوين.

ومهما تعددت صور البوابات، فإنها تتفق جميعاً في الإطار الزخرفي العام الذي يختلف تماماً عن نظيره في البوابات المسيحية، قوطية كانت أم رومانية؛ فعلى حين تحجب الزخرفة البارزة بناء البوابات القوطية، نرى الزخرفة الإسلامية تتناسق هي والبناء في البوابات الإسلامية، وتثريها في بساطة، ولكنها لا تحجب أي عنصر من عناصر بنائها، بل إنها تحليها وتزيد من تحليل كل جزء فيها. وليس هذا الاختلاف وقفاً على ذلك، بل إنه يتجاوزه إلى صفوف الحجارة التي يتألف منها بناء الواجهة؛ أو تتناوب فيها الألوان. والواقع أن كل جزء يحمل زخرفته الذاتية ولا يطغى على زخارف غيره.

ولما كان موضع البوَّابة في ركن من الواجهة، عمد الفنان المسلم إلى إحداث نوع من أنواع الاتزان والاتساق في هذه الواجهة، فظهرت الواجهة

في مسجد وضريح ومدرسة قلاوون حلقة متصلة متزنة الأجزاء، تتناوب عليها العقود المدببة، نظمها المهندس أو البنّاء كما تنظم القصائد الشعرية؛ إذ يبدو فيها على التعاقب عقدان صغيران، فعقد كبير، فعقدان صغيران، فعقد كبير، ثم عقدان صغيران، فالبوَّابة التي إلى يسار الواجهة. وهكذا نلمس في هذا التوزيع إيقاعاً واتزاناً. وهذه العقود تحوط تجاويف في البناء، وتحدُّها فيما بينها كتل بارزة، وتنفتح في أجزائها العليا نافذتان كبيرتان، فوق نافذة أصغر حجماً، تنهي بعقد مدبب أيضاً، ويجرى تحت النوافذ السفلى وعلى طول البناء إفريز عريض من النقوش الكتابية يُضْفي على البناء كله صفة الأفقية، ويربط بين أجزائه، ويؤكد هذه الصفة الأفقية وهذه الرابطة إطارٌ منبعج آخر يستوي تحت أرجل الدعائم فوق التيجان وفي مستوى طُنفها. ويؤكد الصفة الرأسية للبناء – التي تغلب على الصفة الأفقية تحقيقاً لرغبة الفنان في السموِّ – تلك الكتل الحجرية التي تفصل بين تجاويف العقود، والتي ترتكز على الأعمدة تشبها بالدعائم الداخلية في هذا الأثر.

ونلاحظ عدم تماثل أي عنصرين من العناصر المعمارية أو الزخرفية في أي أثر إسلامي، وليس هناك نقل من واجهة إلى أخرى، وكثيراً ما تتشابه بعض العناصر فيما بينها، ولكن هناك كثيراً من الاختلافات التي لا تكاد تتبينها العين المجردة لدقتها.

* * *

وإذا انتقلنا من مصر، وهو البلد المعروف بثروته في الحجارة، إلى بلاد المغرب والأندلس، التي انتشرت فيها الكسوات الجصية، فإننا نجد هذا النوع من الزخرفة الذي تتفوق فيه الصفة المعمارية أو البنائية، ونعني بذلك أن هذه الزخرفة الجصية تكسب البناء نفسه مظهراً معماريًّا وهميًّا غير موجود فيه بالفعل. وينطبق هذا المظهر المعماري نفسه على صياغة فن التحف المنقولة؛ فإن الربط بين عناصر منفصلة صغيرة النسبة يؤدي إلى خلق مجموع متناسق جميل يكتسب مظهراً معماريًّا رائعاً. ويتجلى ذلك في وصلات المنابر التي تزخر بزخرفة من التوريقات. ونشهد هذا النوع نفسه في التكوينات الزخرفية بمصاريع الأبواب النحاسية المخرمة، وفي الثريات المعلقة بأسقف المساجد.

وكذلك يمكننا أن نلحظ هذا المظهر المعماري نفسه في العناصر البنائية المستقلة، كتيجان الأعمدة وقواعدها؛ فالزخرفة في هذه العناصر لا تغير من وظائفها في شيء، بل إنها تدعم هذه الوظائف في قوة هندسية.

وإذا اخترنا لذلك تاجاً لذلك تاجاً أندلسيًّا من القرن الثالث عشر أو الرابع عشر الميلاديين، فإننا نجد أنه يتألف من كتلتين، إحداهما قائمة فوق الأخرى، وكل منهما في مثل ارتفاع الأخرى، هاتان الكتلتان هما أسطوانة سفلية يعلوها مكعب؛ وتقوم هاتان الكتلتان منطقيًّا بوظيفة التاج، وهو العضو الذي يربط بين البدن الأسطواني للعمود والمنكب المربع للعقد. وقد اكتفى الفنان بكسوة هاتين الكتلتين بتوريقات نخلية مرتبطة فيما بينها.

وليس من شك في أن الفنان المسلم كان على الأخص مزخرِفاً حاذقاً، وأن أهم ما يتميز به فنه الأناقة في الزخرفة، واعتماده عليها أكثر من اعتماده على الناحية المعمارية، وقد ثبت من أبنية المغرب والأندلس أن الفنان الأندلسي أو المغربي كان يتحوّل بطبيعته من الاتجاه المعماري إلى الاتجاه الزخرفي: مثَل ذلك أن مهندس الحكم المستنصر بلغ في فن العمارة شأواً عظيماً، بابتداعه نظام القباب ذوات الضلوع المتقاطعة في المسجد الجامع بقرطبة، ولكن سرعان ما غلبت الصفة الزخرفية بعدئذ على هذه الأفكار المعمارية الأصيلة، ولم يستفد المسلمون من هذا الابتداع من الوجهة المعمارية؛ فقد أخذت الفكرة المعمارية التي انبثقت في قباب قرطبة تتطور إلى فكرة زخرفية في قبوات مسجد الباب المردوم بطليطلة وقبة المسجد الجامع بتلمسان، ومنها تتضح غلبة الزخرفة على الفكرة المعمارية، على حين نجح فنانو فرنسا في الإفادة من الفكرة المعمارية الإسلامية التي ظهرت في قباب قرطبة وقباب الكنائس المستعربة، واهتدوا بفضلها إلى ابتكار قبواتهم القوطية التي تعَدُّ مفخرة العمارة المسيحية[1].

والزخرفة – كما فهمها الفنان المسلم – لا تساهم في اتزان الأثر أو في قيمته النفعية في شيء، وإنما هي تثير فكرة هذا الاتزان، وتوضحها، وتعبر في الوقت ذاته عن الدور النفعي الذي يقوم به هذا الأثر؛ فالزخرفة وحدها كفيلة بأن تخلق نظامً معماريًّا في هذا الفن الزخرفي الذي تبدو فيه مشكلات البناء وحساب القوى والمقاومة أمراً غريباً، وقد قيل عن زخارف

---

(1) انظر مقالنا: "أثر الفن الخلافي بقرطبة في العمارة المسيحية بإسبانيا وفرنسا"– "المجلة"، العدد الرابع عشر ص٧٣– ٨٨.

الحمراء أنها "نتاج معماري قام به مزخرف"؛ فالزخرفة الإسلامية تقوم بدور نفعي تؤدِّيه في ثبات وتحققه في رقة، فاصطنعت لذلك العنصر البنائي، وزادت من قيمته بما أوتيت من مقوّمات تتضمنها طرق الأداء، وهكذا استطاع المزخرف المسلم أن يخلق ضرورة فاضلة ونعني بها الجمال.

* * *

اتخذ الفنان المسلم لكسوة المسطحات بالزخارف ثلاثة عناصر شكلية لا تكاد تتغير، هي: الكتابة والزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية. ولنترك الكتابة جانباً – مع أهميتها القصوى– بالنسبة للفن الإسلامي، ونعالج العنصرين: النباتي والهندسي اللذين ينعكس فيهما الفن الجمالي الإسلامي في حرية وطلاقة ووضوح تام.

ولقد خضع الفنان المسلم في فنه لتوجيهات دينية سلبية، كان من شأنها اهتمامه بالزخرفة النباتية والهندسية، وابتعاده عن تقليد كل ما فيه روح، وقد زعموا أن القرآن حرَّم التصوير، إلا أننا بالرجوع إلى القرآن لا نجد فيه ما يؤيد هذا الزعم، نعم، هاجم القرآن الوثنية في قوله تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ والمَيْسِرُ والأَنصَابُ والأَزْلامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" والمقصود بالأنصاب كل ما نَصبَه العرب قبل الإسلام للعبادة، ولكننا لا يمكن أن نجد في أية سورة من سور القرآن حكماً قاطعاً بتحريم الكائنات الحية، ومع ذلك فإن القائلين بأن الإسلام يحرّم فنون التصوير والنحت يستندون إلى ما جاء في بعض

الأحاديث التي ينسبونها إلى النبي، ومن أمثلة هذه الأحاديث ما رواه عيّاش بن الوليد، قال: "حدَّثنا عبد الأعلى، حدثنا سعيد، قال: سمعت النضر بن أنس بن مالك يحدِّث قتادة، قال: كنت عند ابن عباس وهم يسألونه ولا يذكر النبي ﷺ، حتى سئل فقال سمعت محمَّداً ﷺ يقول: من صوَّر صورة في الدنيا كُلِّف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ".

وأغلب هذه الأحاديث مشكوك في صحته، وإذا كانت قد وضعت لتحريم التصوير فإنها تمثل الرأي الذي كان سائداً في بداية القرن الثالث الهجري، وهو العصر الذي كتب فيه صفوة علماء الحديث، ويمكن تفسير هذه المبالغة في استهجان التصوير والتمثيل بالخوف من الرجوع إلى عصر الجاهلية في وقت كثرت فيه البدع، كما يمكن تعليل المبالغة في تفسير الآيات التي تحرم التماثيل، بالروح العربية المولعة بالأفكار الصريحة، والتي قلّ أن تشتغل بالمظاهر الدنيوية، فالعربي، قبل كل شيء، رجل دين، وشعوره الدينيُّ والأخلاقي يسيطر على إدراكه للجمال، ونظرته للفن أنه تعبير عما يختلج بالنفس. ولكن الفن لا يمكن أن يتغلغل في شغاف النفس، ويحرر الفكرة النقية الخالصة من أي قيد جسدي، إلا إذا ارتفع فوق عالم الحسيات.

هذا المذهب الروحي يُعدُّ من أخص ما تتميز به الشعوب السامية بوجه عام، بل هو في ذاته مذهب كثير من أصحاب المثُل في الأديان والروحانيين ومحرّمي التصوير، في كل عصر من العصور، وفي كل بلد من بلاد العالم. ويكفي تأييداً لهذا الرأي أن نذكر الخصومات التي قامت في

بيزنطة بشأن التصوير، وكذلك موقف بعض الغلاة من قساوسة الكنيسة المسيحية حيال فن التصوير. وعلى أية حال فقد تفوَّق هذا المذهب الروحي في مناقشات المتزمتين والفلاسفة، كما تفوَّق في الشعور الشعبي وإنتاج الفنانين المسلمين، وبخاصة العرب منهم.

ومع ذلك فإن كتب التاريخ تزخر بأوصاف كثيرة مما تحتويه قصور الملوك والخلفاء من تماثيل وصور حية، كما تشهد بعض الآثار القائمة كنافورة السباع بقصر الحمراء بغرناطة، وتصاوير بهو القضاة وقصر البرطل من قصور الحمراء، وبعض الصور المدهونة بسقف قصير عمرة، والنقوش المحفورة في التحف الخشبية الفاطمية والتحف المعدنية – بأن فناني المسلمين لم يتوقفوا عن تصوير الكائنات الحية. ولقد برز المعنى الشكلي بروزاً تامًّا عند بعض الشعوب التي تتصف بأن خيالها أقل تجريداً من خيال الشعوب العربية، كالأتراك والإيرانيين؛ ذلك أنهم لم يعبثوا بهذا التحريم التقليدي، مما شجَّع على ازدهار فن المنمنمات أو تصوير المخطوطات.

وعلى أية فقد ساد الفنَّ الإسلاميَّ بوجه عام ميلٌ إلى الابتعاد عن تصوير الكائنات الحية، بل عمد الفنان المسلم إلى تحوير التماثيل والرسوم النباتية، فأصبح تمييز الفصائل النباتية التي استخدمها الفنان أمراً من العسير تحقيقه، ويستدعي الأمر تحليل هذه الصورة التي جاءت عليها الزخرفة النباتية، حتى نصل إلى نماذجها الأولى، وهي في أكثرها هلينية. وهذه النماذج هي التي أمدّت الفنانين المسلمين الأوائل بمادة زخرفتهم، وقد أفضت بنا البحوث عن المصادر الأولى إلى وقوفنا على نوعين يؤلفان

وحدهما المقومات التي تعتمد عليها الزخرفة النباتية الإسلامية وهما: ورقة الأكنش أو شوكة اليهود، ثم ورقة العنب؛ وكان استخدامها أمراً مألوفاً في التقاليد الكلاسيكية، إلا أن هذه العناصر النباتية لم يعد يربطها بعلم النبات سوى صلات بعيدة، ومن هنا نشأت زخرفة التوريق[1] أو التشجير التي يطلقون عليها اسم "الأرابيسك".

وقد نشأ التوريق من فكرة تجريد التكوينات النباتية من معنى الحياة، وكان ميل التوريق أشد إلى الناحية الخطية، فلم تخضع الزخرفة إلى التمثيل، ولم تلجأ إلى المعنى الواقعي، وإنما اتخذت سبيلاً آخر أثَّرت فيه طريقة عرض الفكرة في خطوط واضحة على أساس هندسي، وهنا تجلّت براعات هندسية من الزخارف النباتية المتداخلة المتشابكة، وتطورت التوريقات وتعقدت، فنراها تبلغ في الأندلس ذروة الغلوّ في التعقيد.

وإذا كان المرابطون قد نادوا بالبساطة في زخرفة التوريقات، فإن ثورتهم هذه لم تستطع الوقوف أمام تدفق التأثيرات الأندلسية القوية التي يتجلى بروزها في مساجدهم بتلمسان والجزائر والقرويين بفاس. ثم تنطلق ثورة الموحِّدين، وتتجه بالتوريقات إلى الناحية الخطية الهندسية التي تمتدّ على مسطحات واسعة لا تثقل على النفس، ولا يجمد حيالها البصر، وإنما ينتقل وثباً أمام جلال من الزخرفة البسيطة.

---

(1) مازالت اللغة الإسبانية تحتفظ بهذا الاصطلاح Ataurique للدلالة على الزخرفة النباتية المتشابكة.

ثم ما لبثت هذه الزخرفة النباتية أن انتعشت بالتأثيرات الأندلسية، فاحتشدت بالتوريقات التي بلغت أقصى مداها من التطور في عصر بني نصر سلاطين غرناطة، وقد تطورت ورقة الأكنش، وأصبحت لا تستحق أن تسمى بهذا الاسم، وإنما أصبحت تتلاءم في تحويرها والمراوح النخلية، فهي تبدو مؤلفة من شحمتين رخصتين مثلثتي الشكل تختلفان حجماً، ولا تتصلان إلا في قاعدتيهما، ولم تعد ورقة العنب عادة سوى زهرة متناسقة، وأصبح عنقود العنف كتلة مخروطية الشكل.

هذه الأشكال النباتية ارتبطت فيما بينها بسيقان وخيوط رفيعة تؤلف في حركاتها وانحناءاتها مجموعاً رائعاً يكسو الحشوات الزخرفية، وللمزخرف أن يرسم أول الأمر هذا المجموع، ويوزّع هذه السيقان المنحنية وفق هواه، ثم يضع لها النهايات الزهرية التي تملأ الفراغ فيما بينها.

وقد آثر الفنان المسلم تخطيطاً زخرفياً يتضمن حنِيّتين تتكرران في معنى مضادّ، وكان يميل في زخارفه إلى الخطوط اللولبية والانثناءات المتعددة، في أشكال تشبه العقود المتعارضة، وسنرى أن هذا النوع من تتابع العقود المتعارضة – وهو ما دأب الفنانون المسلمون على استعماله استجابة لذوقهم الفني – لم يكن وقفاً على الفن الإسلامي؛ فقد كان مألوفاً في الفن اليوناني الروماني؛ إذ نراه مطبقاً على ورق الأكنش المحيطة بسَلَّة التاج الكورنثي.

وقد انتشر في الفن الإسلامي نوعان من الزخرفة النباتية: الأول قوامه الغصن النباتي المتموّج، وقد أصبح هذا النوع يؤلف الموضوع الأساسي لعدد كبير من المثلثات الحجرية بقصر المشتى واللوحات الخشبية بسقف الجامع الأقصى، واستخدم في الحشوات التي تحتشد فيها الزخرفة النباتية مثل زخارف درجات منبر جامع القيروان. والآخر قوامه الفروع المضفورة التي استخدمها صناع الفسيفساء الروماني، وتفننوا في تنويع تكويناتها، والتي اصطنعها الفنانون البيزنطيون بأن نقشوها على اللوحات المخرّمة بالجدران، كما طبّقت في الفن القبطي في التصوير على الجدران، ونسجت في أقمشتهم، ولا نعتقد أننا نسرف في أهمية الزخرفة المضفورة حين نرى فيها مصدراً رئيسيًّا لزخرفة التوريقات الإسلامية.

وهناك مرحلة انتقالية متوسطة بين الخطوط المنحنية، التي تعدُّ إحدى خصائص الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية التي تتألف من خطوط قائمة تمتزج فيها المنحنيات، وتتمثل هذه المرحلة كثيراً في الفن الإسلامي؛ فقد تميز بها أحد الأساليب الزخرفية بسامرّا (سُرَّ من رأى) وهو ما اصطلح على تسميته بالأسلوب الأول منها؛ فقد كان يقطع الخطوط القائمة عقود ومنحنيات. ولقد عرف الفن الفاطمي سواء في مصر أم في بلاد المغرب هذه الزخرفة: ومن أمثلة هذا النوع من الزخرفة ما نشاهده في مئذنتي مسجد الحاكم بأمر الله، وكذلك في الأسقف المدهونة بجامع القيروان. وقد ظهر هذا الاتجاه في الأندلس أول ما ظهر في قصر الجعفرية بسرقسطة،

ويتمثل ذلك في عقود مصلى القصر[١]. وقد استخدم الفن الأندلسي والمغربي هذا النوع من الزخرفة التي تتداخل فيها الخطوط المنحنية والزوايا القائمة، وكان ذلك الأصل في نشأة زخارف المعينات المتشابكة التي تتجلى في أبواب الموحِّدين والتي تكسو مآذن إشبيلية وفاس.

* * *

وتعتبر هذه القاعدة أساس المبدأ الإسلامي للزخرفة الهندسية بمعناها الحقيقي. وكان من أخص مميزات الفن الإسلامي استخدامه الشائع للشكل النجمي المتعدد الرءوس. وأكثر هذه الأشكال شيوعاً وقدماً النجمة ذات الثمانية رءوس. وقد ظهرت الزخرفة الهندسية على استحياء في اللوحات الرخامية المخرمة التي تزين فتحات النوافذ بجدران المسجد الجامع بقرطبة، ثم ساد استخدامها في مصر في القرن الثاني عشر بالمحاريب الخشبية وفي المغرب المنابر، وما لبثت أن أخذت طريقها في التطور منذ القرن الثالث عشر، وانتشرت في مجالات واسعة حتى غمرت الفنون الإسلامية من بلاد فارس إلى الأندلس، وأصبحت أحد الابتكارات الإسلامية المميزة التي اتسمت بالميل إلى التعقيد.

وحين تنطلق الخطوط من شكل متعدد الأضلاع يتوسط الزخرفة، تنشأ فيها أشكال متعددة الأضلاع كذلك، وتصبح بدورها مراكز لأنظمة جديدة؛ ولذلك فإن هذه الأشكال المضلعة تُعتبر أشكالاً نجمية متعددة

---

(١) انظر مقالنا: "القصور الإسلامية في الأندلس"؛ "المجلة"، العدد العاشر: أكتوبر سنة ١٩٥٧.

الضلوع، تحددها خطوط منكسرة، وتتعاقب فيها زوايا داخلة وأخرى خارجة، وهنا تُمكِّن المقارنة بين هذا التعاقب وما تحدثه الزخرفة المؤلفة من حنيات تتوالى فيها الحنية المقعرة والمحدبة.

وفي هذه الزخرفة الهندسية تخضع الخطوط التي تحدد الأشكال النجمية المضلعة، في تقاطيعها لنظام التشابك الذي نلحظه في السيقان النباتية المجدولة، وكذلك تخضع خطوط الزخرفة المتشابكة لقوانين تتفق هي ومنطق الزخرفة، فمهما كانت تعقيدات الشكل الزخرفي، فلا بُدَّ لكل جزء منه أن يعبِّر عن نفسه بجلاء تام، ولا بُدّ للعين أن تعود إلى النقطة الأولى التي انتقلت منها في هذه السراديب المتشعبة، ولا بُدَّ لليد أن تتحقق استمرار الخطوط التي تضللها هذه التشابكات، ولا بُدَّ كذلك أن تتضح فقط التقاطعات سواء في الزخرفة النباتية أم الهندسية، فتحيط بهذه النقط عادة في الزخرفة النباتية خواتم توضح مواضع الالتقاء، وتقوم مقام المفاصل.

وهكذا تبدو الزخرفة الإسلامية في إحكام خطوطها وترتيبها زخرفة مبنية على المنطق، وكان إيضاح تكوينها أمراً من صميم رسالة الفنان.

....

مجلة "المجلة – مصر– س٢، ع٢٢– ربيع الأول/ أكتوبر – ١٩٥٨

الإسلام والفن الجميل

د. محمد عبد العزيز مرزوق

عني الإسلام منذ نشأته بالفن الجميل، فوجَّه الأنظار إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات، كما وجهها إلى ناحية المنفعة فيها، وذلك لكي يدرك الإنسان أن الحياة الإنسانية الصحيحة لا تقوم على المنفعة وحدها، أو بعبارة أوضح على الضروريات فحسب، بل هناك جوانب أخرى لا تتصل بالضروريات أو المنفعة في شيء لكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك، تهدف إلى ما يحقق للحياة الإنسانية إنسانيتها وسموها عن الحيوانية، تلك هي جوانب الزينة والجمال، وهما لباب الفن الجميل بصوره المختلفة.

يقول الله تعالى في سورة النحل: "والأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ ومَنَافِعُ ومِنْهَا تَأْكُلُونَ، ولَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وحِينَ تَسْرَحُونَ، وتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إلاَّ بِشِقِّ الأَنفُسِ إنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ، والْخَيْلَ والْبِغَالَ والْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وزِينَةً ويَخْلُقُ مَا لا تَعْلَمُونَ".

هذه اللفتة الطيبة من الإسلام نحو الفن مغزاها عظيم، فالعناية بالفن خير وسيلة لتهذيب الذوق. وإذا كنا نعنى بتثقيف العقل حتى نصل إلى حب الحق، ونعنى بتهذيب الخلق حتى نصل إلى حب الخير، فينبغي أن نعنى كذلك بتهذيب الذوق حتى نصل إلى حب الجمال.

والواقع أننا في أشد الحاجة إلى تهذيب الذوق، وإدراك قيمة الجمال في حياتنا، وإلى الإيمان بأن تربية حاسة الجمال فينا أمر لا مفر لنا منه إن شئنا أن نسمو فوق مستوى الحيوانية.

ترى ما هي أحسن وسيلة للعناية بتهذيب الذوق؟

لم يتركنا الإسلام نتخبط في سبيل معرفة هذه الوسيلة، بل نبهنا إلى أنها إنما تتحقق برؤية مظاهر الجمال فيما أبدعه الله، وفيما سوَّته يد الإنسان، وبإمعان النظر في هذه المظاهر، ومحاولة الوقوف على سر الجمال فيها، والتأمل فيما يتجلى فيها من تكوين محكم وتنسيق بديع، وفيما تضفيه على ما حولها من ظلال وأضواء.

وفي الحقيقة أن التأمل في مظاهر الجمال يشحذ في الإنسان قوة الملاحظة، وقوة التفكير وقوة التدبر، وهذه القوى الثلاث هي من العمد الأساسية التي يقوم عليها الفن. وهذا التأمل أيضاً من شأنه أن يرهف الحس، ويصفي الذوق، ويذكي في النفس حب الجمال.

وإذا ما تكوَّن الذوق السليم، وارتقى مستواه، ومرَّن الناس على تقدير مظاهر الجمال، ارتقت الأمة في حياتها الخاصة وفي حياتها العامة، فلا يقبل أفرادها إلا على استعمال كل ما هو جميل، ولا ترتاح نفوسهم إلا إلى رؤية الجمال ممثلاً في كل ما يحيط بهم. تؤذيهم الفوضى في الحياة المادية وفي الحياة المعنوية، ويؤلمهم عدم التوازن والانسجام فيما بين الأشياء في داخل منازلهم وخارجها.

فالإسلام قد عمل، في الواقع، على أن يخلق منا فنانين أو محبين للفن حتى نكون رسل الجمال في هذه الدنيا، نبرز ما فيها من جمال وجلال. على أنه لم يقف بنا عند هذا الحد بل نجده يدفع بنا إلى الإقبال على الاستمتاع بالجمال وبالزينة في دائرة الاعتدال، أو بعبارة أخرى إلى العناية بالفن لأن الفن هو الملجأ الذي نأوي إليه كلما أثقلتنا متاعب الحياة. وأثره فينا أمر لا مجال للشك فيه ويكفي أن نلاحظ هذا الأثر فينا عندما يتصل الفن بالعين أو بالسمع، فالتصوير والزخرفة والغناء والإنشاد تترك في نفوسنا آثاراً بعيدة المدى يصعب أن نحددها بالأدلة العقلية لأنها إنما ترتبط بالعواطف البشرية برباط متين.

لقد قدَّر الإسلام ما يضطرب في نفوسنا من غرائز ونزعات وميول فلم يحاول كبتها بل سعى إلى أن يهذبها، ويسمو بها، فمهد بذلك سبيل الوصول إلى المثل الأعلى للإنسان.

يقول الله تعالى في سورة الأعراف: "يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وكُلُوا واشْرَبُوا ولا تُسْرِفُوا إنَّهُ لا يُحِبُّ المُسْرِفِينَ، قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ والطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ؟ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ القِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ".

بهذه التوجيهات التي قصد بها الإسلام تفتيح الأذهان إلى أهمية الفن في الحياة، خرج العرب من بلادهم فاتحين، وسرعان ما ارتفعت أعلامهم فيما بين المحيط الأطلسي والخليج العربي بل فيما وراء الخليج العربي من

بلاد الهند والصين. وكانت رؤوسهم لا شك عامرة بتلك الدروس التي لقنها لهم الإسلام في الفن، لكن أيديهم كانت فارغة من المهارة في الإخراج، فاستعانوا في التشييد والتعمير والتجميل برجال الفن من الأمم التي خضعت لهم، وتتلمذوا على هؤلاء الرجال، وتجلى لنا عهد تلمذتهم فيما وصل إلينا من الآثار والتحف التي ترجع إلى عصر الخلافة الأموية في الشام حيث تشاهد فيها مزيجاً من خصائص الفنين الرئيسين اللذين كانا يقتسمان العالم المتحضر في ذلك الوقت: الفن الساساني الذي كان سائداً هنا في العراق وفي فارس. والفن البيزنطي الذي كان سائداً في الشام ومصر وشمال أفريقيا.

وفي عصر الخلافة العباسية انتهت مرحلة التلمذة، ونضجت الملكة الفنية لدى المسلمين، وانصهرت في نفوسهم التقاليد الفنية التي تعلموها في العصر السابق، ومرنت أيديهم على الإنتاج الفني فأخذوا يبدعون التحف، ويشيِّدون العمائر، وتجلت عبقريتهم أروع ما تجلت في الزخرفة التي ظهرت فيها اتجاهات فنية لم تكن موجودة في الفنون السابقة عليهم. إذ أخذوا يبتعدون في زخارفهم عن تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً كما كان الحال من قبل، وصاروا يحورون في العناصر الزخرفية تحويراً يبعدها عن مظهرها الأصلي في الطبيعة.

ولم يكن هذا الاتجاه الجديد في الزخرفة نتيجة لضعف في قوة الملاحظة أو نقص في القدرة الفنية – كما يذهب إلى ذلك بعض الناس – بل كانت نتيجة إيمان بمبدأ جديد في الفن، هو أن الهدف الأسمى من الفن

إنما هو تجميل الحياة. والتجميل قد يتحقق بنقل العناصر الزخرفية عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما كان الحال من قبل، كما أنه يتحقق كذلك بالتصرف في رسم العناصر الزخرفية، وفي تهذيبها وتحويرها.

والتصرف، والتهذيب، والتحوير: من مظاهر العبقرية الفنية من غير شك، فالفنان المسلم الآن قد تجاوز مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع، ولعل أجمل صورة يتجلى فيها هذا الإبداع هي الزخرفة المعروفة عند مؤرخي الفن باسم "الأرابيسك" والتي تستمد هذا الاسم – كما هو واضح – من العرب.

بقيت مسألة موقف الإسلام من التصوير سواء كان مسطحاً أو مجسماً، وهو من أبرز نواحي الفن.. ترى هل حرمه الإسلام؟ كما يذهب إلى ذلك بعض الناس، أم أباحه، أم تركه دون أن يتعرض له؟..

الواقع أن القرآن الكريم قد خلا من نص صريح أو غير صريح بصدد التصوير، فلا تحريم ولا إباحة، والأحاديث النبوية التي تناولت الموضوع من نواحيه المختلفة لم تجمع فيه على حكم واحد فهناك أحاديث تحرِّمه، وهناك أحاديث تجيزه. وإذا نحن احتكمنا إلى التاريخ والآثار وإلى المنطق السليم وجدنا أن كليهما يؤيد في وضوح عدم التحريم.

أما التاريخ فيذكر لنا أن النبي الكريم والمسلمين الأوائل لم يجدوا حرجاً في التعامل بدراهم الفرس ودنانير الروم، وكلاهما كان يزدانان بصور الملوك والأباطرة. ولو كانت هناك شبهة تحريم للتصوير ما أقر النبي –

صلوات الله عليه – استعمال هذه العملة لما تتضمنه من أمر يراه الإسلام محرماً.

ويذكر لنا التاريخ – وتؤيده الآثار التي وصلت إلينا – أن رجال الدولة الأموية في الشام، ورجال الدولة العباسية في العراق، ورجال الدولة الفاطمية في مصر، ورجال دولة بني الأحمر في الأندلس، لم يتحرَّجوا في تزيين قصورهم بالصور المسطحة والتماثيل، والأدلة المادية على ذلك قائمة لا نزال نراها في العمائر والمتاحف.

أما المنطق السليم فيفرض علينا أن نبرئ الإسلام من تهمة التحريم، إذ لا يستقيم في الذهن أن هذا الدين – الذي فتح الأذهان إلى أهمية الفن في الحياة – يحرِّم التصوير مع ما له من دور خطير في تحقيق رسالة الإنسان الكامل التي ينشدها.

والواقع أن الإسلام قد ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه إلى حكم العقل، وسنن التطور والرقي. وإنه لأسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها. ومن ذا يستطيع أن ينكر على التصوير ذلك الدور الخطير الذي لعبه ويلعبه في حياتنا العملية، وفي الشؤون الاجتماعية للأفراد والجماعات.

...

مجلة "الأقلام"– العراق – س١، ع٦– شباط/ رمضان–١٩٦٥

الفن التصويري في الاسلام

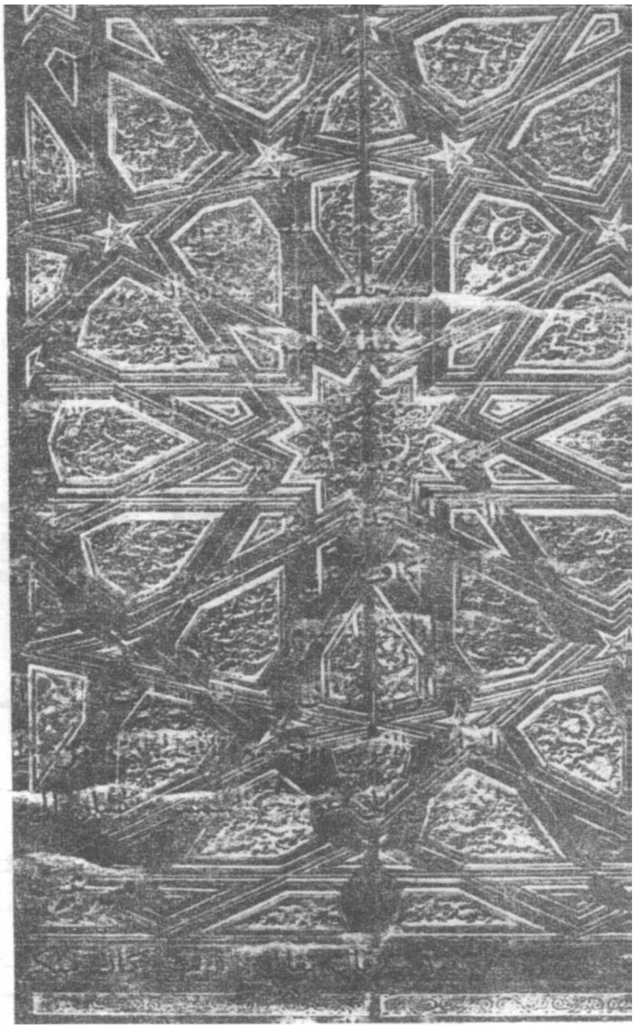
مبارك بلال

لم يحرِّم الإسلام تصوير شكل الإنسان أو الحيوان بوجه قاطع، ولكن المسلمين كانت لهم النية في عدم تشويه الإسلام، بأي نوع من التمثيل أو الرسم، الذي يضفي عليه روح الجاهلية، وقد ولى ذلك العهد الذي يتخوف فيه المسلمون من مضار الرسم، فلقد قيل أن الضروريات تبيح المحظورات لذلك فإن منع التصوير لا مكان له بيننا اليوم، مادام الإسلام لا يضار منه شيئا، ومادام التطور والابتكار مبنيين أساساً على الفنون.

لماذا لم يزدهر الفن في الجاهلية؟

يحتاج الفن إلى مجتمع مستمر. أما العرب في الجاهلية، فكانوا رحَّالا يجوبون أنحاء الجزيرة العربية سعيا وراء الكلأ والمرعى لماشيتهم، وكانوا يتنقلون من مكان لآخر حسب مقتضيات الظروف والأحوال، صنعوا التماثيل فقط ليعبدوها وكانت تماثيل ضعيفة وهزيلة، وغير متقنة كتمثال العجوة الذي صنعه عمر بن الخطاب قبل إسلامه، وليس هذا يعني أن الفن كان معدوما في حياة العرب لأن الشعر وهو نوع من الفنون استطاع أن يجد مكانة بين العرب في الجاهلية، وبجانب الشعر نمت الخطابة والفروسية، وازدهرت ازدهاراً منقطع النظير، وقال ابن خلدون أن الفن الوحيد الذي أجاده العرب هو الشعر حينما هزم العرب الإمبراطورية

الشرقية الرومانية والدولة الساسانية، ودخل العرب هذه البلد واستقروا فيها، وحوَّلوا مدنها إلى عواصم إسلامية، وبلغ اتساع الدولة الاسلامية في ذلك الوقت من الهند شرقا إلى المحيط الأطلنطي غربا.



باب ذو حشوات عاجية من مصر في عصر المماليك (القرن ١٣ — ١٤)



علبة من العاج من الطراز الأسباني المغربي (ختام القرن ١٠)



علبة عاجية من جنوب إيطاليا (القرن ١١ – ١٢)



علبة عاجية من صقلية (القرن١٢)



الخاقان يستقبل الاسكندر .. من رسم سلطان محمد في مخطوطة المنظومات الخمسة ..المدرسة الصفوية (مؤرخة من ١٥٢٤ – ١٥٢٥)



مصورة من أسلوب المصور مُحَمَّدي (من النصف الثاني من القرن ١٦)

وبعد أن استقر العرب أخدوا يتعلمون من أهل البلاد المفتوحة طرق البناء والعمران والفنون المختلفة، وحافظوا على تقاليد البلاد الموروثة لكي يسهل عليهم حكمها، ثم بنى العرب لأنفسهم المساكن والصور وأعدوا لها الحراس، وبنوا القلاع والقباب والمنازل والمكاتب.

إن المنع الوحيد الذي جاء في القرآن الكريم كان في سورة المائدة الآية ٩٠ « *يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ* وَالْأَنْصَابُ * وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ»

الأنصاب أريد بها الأوثان التي كان يعبدها العرب في الجاهلية، قال كثير من المفسرين أن هذه الآية لا يمكن أن يُفهم منها بأنها تحرِّم الرسم والتماثيل تحريما مطلقا، وإنما كان التحريم بمناسبة وانقضت تلك المناسبة، وزالت أسبابها وعلاقها.

في كتاب "إفادة أهل التنوير بما قيل من التفصيل في التصوير" تأليف العالم العلامة الشيخ مُحَّد الهاشمي بن أحمد ابن سعيد القوى؛ الشهير بألفا هاشم رحمه الله، آمين، جاء ما يلي:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ: إفادة أهل التنوير بما قيل في التفصيل في التصوير، أما قولكم، نسأل حضرتكم عن التصاوير في الأوراق، وليس لها ظل، وهى صورة آدمية، من ذكور وإناث، بحسب الاتفاق فتوضع الورقة التي فيها الصورة الآدمية في لوح من الخشب وبجمل في البيت:

والحال أنها لا ظل لها هل هي حرام أم لا، لأن بعض من ينسب إلى العلم من السادة الحنفية يقول فيها خلاف في الجواز، وعدمه، وأنا أقول بحرمتها، فالجواب، ومن الله الصواب وبفضله يرتجى الثواب هو أن تصوير

الصورة، إن كانت حيوانية كاملة لها ظل لغير لعب البنات الصغار محرم بإجماع الأئمة الكبار ولا يؤخذ بها ثمن، ولا أجرة. كما حرَّم به أهل الاعتبار. ولا تدخل ملائكة الرحمة ولا نبي الأمة في محلها وفاعلها ملعون معذب في جهنم مكلف بنفخ الروح فيها وليس بنافخ، فيا ويل أهلها. عافانا الله بقضاء، من مباديء العقوبة ومآلها، وإن كانت الصورة حيوانية لها ظل، لكنها ناقصة نقصا يمنع الحياة، بقطع الرأس أو النصف أو الصدر أو البطن أو عضو لا حياة بعده أو تغييب ذلك بصيغ مغير، أو تفريق الأجزاء كانت مباحة في المذاهب الأربعة.

من هذا الحديث نستنتج أن الصورة الكاملة محرَّمة، أمَّا الصورة النصفية أو صورة الوجه أو أي صورة بُتر منها جزء حيوي فإنها غير محرَّمة.. أعتقد أن هذه الأحكام الاجتهادية التي يضيف إليها العلماء في كل جيل وفي كل عصر بعد أن يطلبوا من الله الصواب، وبفضله يرتجوا الثواب كأنهم غير متأكدين من قولهم هذا، ليس مكان جدلنا، وإنما اعتمادنا أساسا على الآية القرآنية الوحيدة التي وردت في هذا الصدد، والتي سبق الحديث عنها، والتي لم يساء فهمها في الماضي، ولم تؤثر كثيرا على الفنون، بل كانت الفنون موجودة في الإسلام منذ عهد الخلفاء الراشدين الى يومنا هذا ولكن لم تسر سيرها المطلوب بسبب العراقيل التي تنتج دائما من العلماء الذين يحكِّمون العاطفة ويجافون المنطق.

الرسم على العملة في الإسلام

كانت العملة التي صُنعت في عهد الخلفاء الراشدين، وفي عهد خالد بن الوليد، تحمل صورا مماثله للصور التي وجدت في العملة الرومانية أما الدينار الذي صنع في عهد عمر في العراق في العام الثامن عشر الهجري فيه صور مشابهة للصور التي وجدت في العملة الفارسية في العصر الأموي، وفي عهد معاوية رسمت على الدينار صورة شخص يحمل سيفاً.

أما في العصر العباسي، وفي عهد الخليفة المتوكل على الله: صورت على صفحة الدينار صورة رجل يقود جملا.



إبريق برونزي من إيرام في العصر الأموي (القرن ٨)



قرط ذهبي من إيران في العصر السلجوقي القرن ١١



تاج عمود من الرخام من العصر العباسي (حول سنة ٨٠٠)



نموذج حشوة حائطية من الجص من مدينة سامرا بالعراق في العصر العباسي (القرن ٩)



تاج عمود من الرخام من العصر العباسي (حول سنة ٨٠٠)

الرسم على حيطان المباني في الإسلام

قصر الحمرا (العصر الأموي)

في العصر الأموي بُني قصر الحمرا على بعد ١٨. ميلا من هامان في العام التاسع والثلاثين من الهجرة، وزينت غرف هذا القصر والأروقة والأعمدة والأسقف بالرسومات التي صورت مشاهد الصيد والسباحة والراقصات، وآلهة الاغريق التي أخذت من أشعارهم وفلسفتهم ورسومات أخرى تمثل أطوار حياة الإنسان: كطور المراهقة، وطور النضوج والكبر. كما رسمت أيضا صور لأعمدة السماء والنجوم ومشاهد أخرى للطيور والحيوانات والكثير من الزخارف العربية.

قصر المشتى «القصر الأموي»

بُني أيضا هذا القصر في العصر الأموي في الصحراء السورية، في العام الـ ٢٥ الهجري، وهو كما ببدو من منظره مكان عام يهوي إليه الرواد من وقت لآخر. أما من الناحية الفنية فهو يمتاز بزخارف عربية نقشت على الأحجار الجيرية المنصوبة على واجهة المدخل على ارتفاع ١٨ قدما.

قصر الخليفة هشام بن عبد الملك (العصر الأموي)

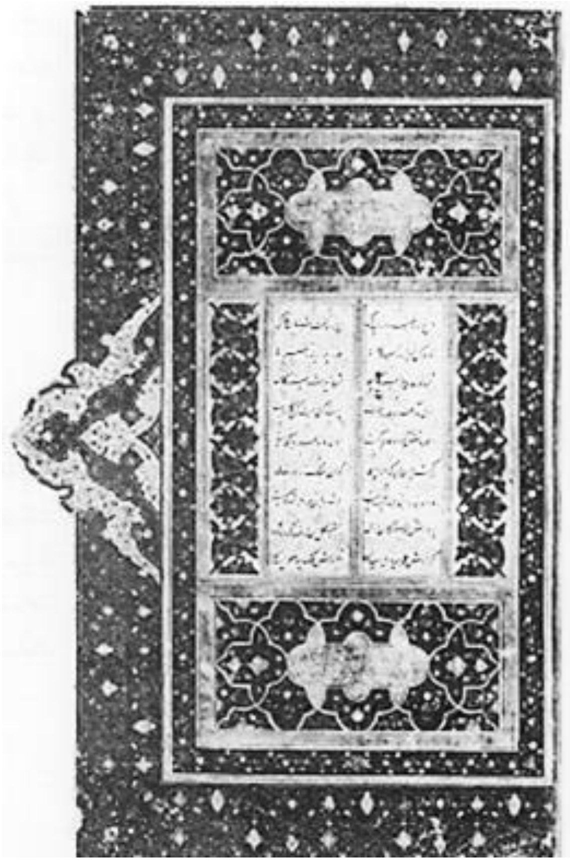
وحينما اكتشف قصر الخليفة هشام بن عبد الملك وجدت فيه أرضية مزينة بزخارف الموزاييك – المصنوعة من القطع المتراصة من الحجارة أو البنور أو غيرها من المواد التي تستخدم لمثل هذا النوع من الزخارف، وتعتبر زخارف الموزاييك التي وجدت في هذا القصر من أفخم الزخارف التي صنعت في العصر الأموي. وقد عثر على قطعة موزاييك كبيرة تمثل جزءا من أرضية القصر، بها صورة سبع منقض على غزال تحت شجرة وارفة.

فنون العصر العباسي

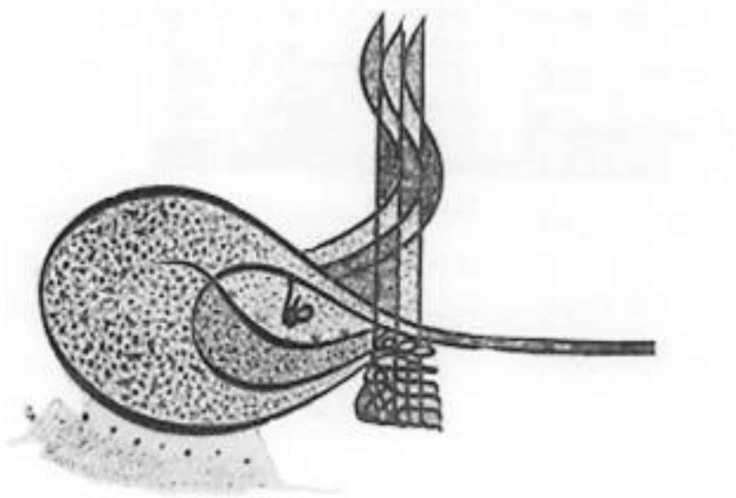
اكتشف علماء الآثار أثناء حفرياتهم في مدينة سامرًّا قصورا ومنازل من آثار العباسيين ترجع تواريخها إلى القرن الثالث الهجري.. حيطانها زينت برسومات ملونة بألوان مائية تمثل الرقصات ورسومات الحيوانات والطيور والصيد، والأسماك السابحة، وصور الفرسان على الجياد، وصور الرهبان.



الدراويش يجادلون سلطان سوريا.. من مخطوطة البستان لسعدي . مدرسة بخارى (القرن ١٦)



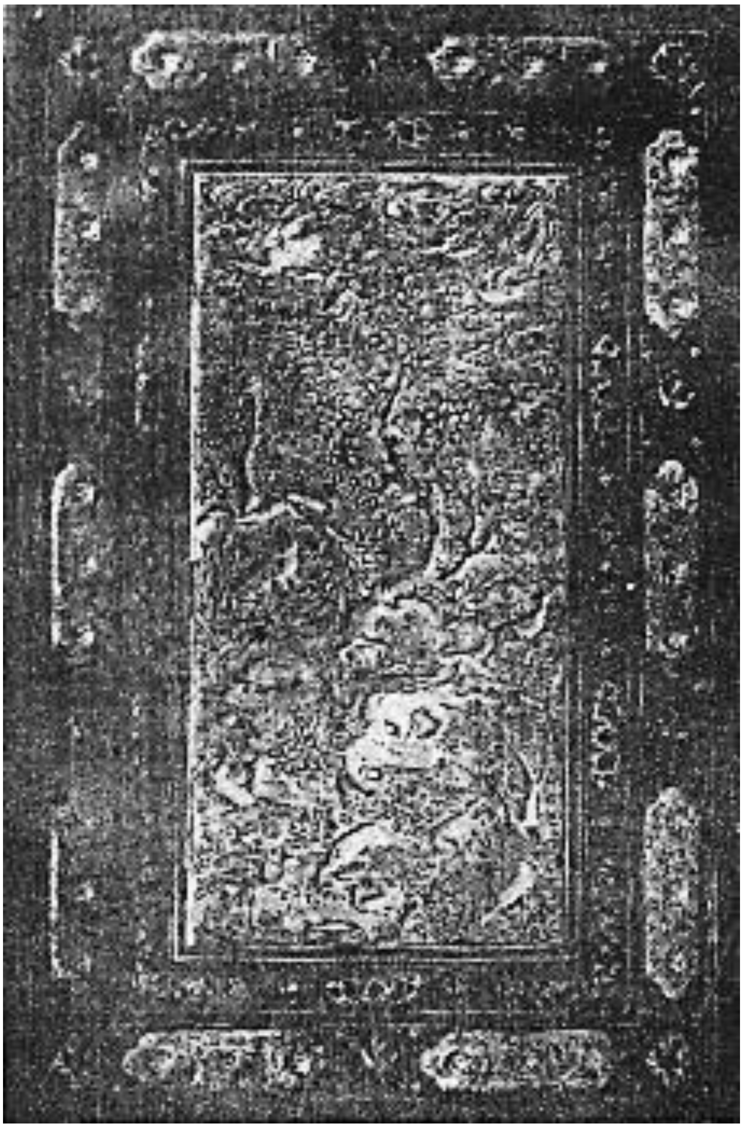
الصفحة الأولى لمنظومة المخطوطات الخمسة لنظامي : إيران مؤرخة ١٥٢٥



طغراء السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠ – ١٥٦٦)



ورقة من مخطوط كلستان لسعدي .. المدرسة الصفوية بإيران (القرن ١٦)



ظاهر جلدة كتاب من إيران في العصر الصفوي (القرن ١٦)

رسومات الكتب في الفن الإسلامي

لم يقتصر الفن في الإسلام على تزيين المباني أو تزويق اللعب، بل خدم أغراضا أخرى في مجال الكتب؛ ففي عهد العباسيين في بغداد، والفاطميين في مصر انتشرت فنون الرسم الكتابية. ولم يعترض عليها العباسيون الذين كانوا يمثلون أنصار السنة، ولا الفاطميون الذين كانوا يمثلون الشيعة. ولما جاء عهد المغول في القرن السابع والقرن الثامن الهجري انتشر هذا النوع من الفن بتوسع. تلت ذلك مدارس أخرى من الفن الإسلامي، كالمدرسة التيمورية في القرن الحادي عشر الهجري إلى القرن الثاني عشر الهجري وظهرت أنواع مختلفة ومتعددة من الفنون الإسلامية

الكتب العلمية والأدبية في الإسلام

طبعت كتب كثيرة في الإسلام مصحوبة بالرسومات، من أهم هذه الكتب:

كتاب الخيال الجامح بين العلم والعمل لابن عبد الرازق الحزري.

كتاب الترياق، مترجم عن قالينوس

كتاب: البيطرة لابن الأحنف

كتاب: منافع الحيوان، لابن القزويني

هذه الكتب العلمية وغيرها من الكتب القصصية والأدبية فتحت مجالا كبيرا للرسامين المسلمين لكي يظهروا براعتهم الفنية. وقد ساعدت رسوماتهم في توضيح الكلام المكتوب. ومن الكتب القصصية التي استعانت بالرسومات

كتاب: كليلة ودمنة.. ترجمة عبد الله بن المقفع

كتاب: مقامات الحريري.. للحريري

كتاب: الأغاني.. لأبي الفرج الأصفهاني

كتاب: شاة نامية.. للفردوسي. (وهو أقاصيص فارسية).

كتاب: المنظومات الخمس.. للنظامي

استفادت أيضا كتب التاريخ والدين من الرسومات مثل

كتاب: التواريخ.. لراشد الدين

كتاب: الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني، وقد اهتم فيه الكاتب بتاريخ الديانات.

كتاب: قصة المعراج

كان عمل الفنانين في هذه الكتب الدينية والتاريخية يختلف عن عملهم في الكتب العلمية والأدبية والقصص؛ فقد اكتفوا هنا بتزويق الكتابة وإحاطتها بالزخارف، ولم يطلقوا لأنفسهم العنان، إنما اقتصروا على

النص لخوفهم من الانتقاد، ولأن التاريخ والدين يحتاجان إلى صور حقيقية غير متخيلة في أغلب الأحيان. نستثني من ذلك المدرسة الهندية التي اهتمت بالنص والتصوير خاصة في الكتب التاريخية.

رأى العلماء الحديثين عن التصوير في الإسلام

يعتقد علماء النهضة الفكرية الإسلامية الحديثة، ومن بينهم علماء الآثار، أن منع تصوير شكل الإنسان والحيوان في الإسلام يرجع الى عهد النبي صلى الله عليه وسلم

الفن التصويري في الإسلام

حينما كان الشعور بالخوف من النكسة إلى الجاهلية وعبادة الأوثان على أشده والسبب الآخر الذي جعل العرب لا يهتمون كثيرا بالفنون في بداية عهد الإسلام هو أن العرب المسلمين لم يكونوا في حالة استقرار لأنهم كانوا مشغولين في الجهاد في سبيل الله وفى نشر الدعوة الإسلامية.

رأي المستشرقين

رأي المستشرقين يؤيد عدم تحريم الفنون في الإسلام بالرجوع للآية القرآنية، ويقولون أن الأحاديث النبوية التي دارت في هذا الموضوع غير صحيحة.

وقد أوردت رأي المستشرقين في نهاية موضوعي لعدم ثقتي الكاملة في كل ما يكتبه المستشرقون وإن كان رأيهم هنا مؤيدًا لوجهة نظرنا.

.....

مجلة الثقافة العربية الإفريقية (الخرطوم) – مج ٣، ع ٢– نوفمبر/ رجب –١٩٦٧

الأصُول الدينيّة لِلفَنيَن الإِسلاَمِي وَالفارِسيّ

الأستاذ/ أحمد محمد عيسى
أمين مكتبة جامعة فؤاد الأول

[The Religious Background of Islamic Art and Persian Art; by C, Grand- Pierre, 1983].

عثرت على هذا البحث في المكتبة الهندية في لندن أثناء زيارتي لها في صيف سنة ١٩٤٩، وقد أعجبني في البحث صراحة المؤلف في كلامه عن الإسلام، والروح المنصف الذي تناول به موضوع الفتوح الإسلامية والفن الإسلامي في البلاد التي خضعت للإسلام، ولهذا أردت أن أنقله إلى اللغة العربية، وأن أتقدم به إلى قرائها الأفاضل على صفحات (رسالة الإسلام) راجياً أن يكون فيه بعض الجديد بالنسبة إليهم.

موضوع هذا المقال بحاجة إلى الكلام في صراحة لمحاولة تصحيح الأقوال الخاطئة التي تأصلت بين الغربيين عن الإسلام وعن المسلمين الأولين، وهي الأقوال التي تولَّدت نتيجة الغرور والتعصب، وسوف أكون صريحاً هنا رغبة في الوصول إلى ما يساعد على إنارة أفكارنا عن الأحوال المعقدة، التي أحاطت الفن الإسلامي في مرحلة التكوين.

وفي اعتقادي أن الصراحة أمر جد مهم، سواء أكانت في محل القبول أم الرفض، وليكن واضحاً أن ما أبتغيه هو السعي لتقديم غذاء فكري يساعد على أن نكون أكثر استمتاعا بالفن الإسلامي من ذي قبل.

لا شك أن احتواء جانب واحد من متحف من المتاحف على آثار فنية لبلاد الهند والعراق يبرر استخدام تعبير "فن الشرق الأدنى" غير أن المسيحيين التزموا لفترة طويلة، استخدام تعبير "الفن المحمدي" وهو تعبير رفضه المسلمون رفضاً باتاً، لأنهم يؤمنون أن مُحَّمداً ليس مبتدعاً لمذهب جديد، وإنما هو نبي الله ورسوله، الذي أنزل عليه القرآن هدى للناس ورحمة.

أما عبارة "الفن العربي" فخطأ كذلك، ما دام لم يكن للعرب فن خاص بهم، على أنه يبدو أن تعبير "فن بلاد العرب" أقرب للصواب ما دمنا نتحدث عن تأثير أصحاب القومية العربية، لا عن أولئك الذين استأجرهم العرب لمعاونتهم على خلق "فن إسلامي".

أما الفرنسيون فقد ألفوا استخدام تعبير "الفن الإسلامي"، وهو استعمال صحيح، وإن حمل في طياته معنى الدين بنسبته إلى الإسلام، ولهذا التعبير الأخير "الفن الإسلامي" دلالة جغرافية تمتد من الهند الشرقية الهولندية شرقا إلى الأطلنطي غرباً، ومن موزمبيق بأفريقيا جنوباً إلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط شمالا، وفي اعتقادي أنه تعبير جامع شامل يحمل مبررات استخدامه.

وشاع خطأ بين بعض السالفين من العلماء أن بلاد العرب رقعة صغيرة عديمة الأهمية، والواقع أن مساحتها تبلغ مليون ميلا مربعا، أي ما يعادل مساحة البحر الأبيض المتوسط، أو ثلث مساحة الولايات المتحدة.. أما مساحة البلاد العربية كلها – بما في ذلك العراق وسوريا وشرق الأردن وفلسطين – فتعادل مساحة الهند أو نصف مساحة الولايات المتحدة تقريباً، ومع ذلك لم يتجاوز تعداد سكان هذه المنطقة الشاسعة عشرين مليون نسمة في أي عصر من العصور.

وعاش العرب – قبل أن يوحِّد الإسلام بينهم – قبائل متفرقة في طرائق حياتهم وتعدد معتقداتهم، ليس لهم فن خاص يمتازون به، ولا نصيب لهم من فني العمارة والنحت، غير أنهم أشبعوا ميولهم الفنية بحبهم للألوان، وبما أحاطوا به أنفسهم من وافر الزهر ويانعه مما ينبت في كل مكان من بلادهم، ومما نشاهده حتى الآن حول الأكواخ المتهدمة في الدروب الضيقة والدمن الدارسة.

ووجد هؤلاء العرب الرُّحَّل في انبساط الصحراء، ما أرضى حبهم للجَمال، مثلهم في هذا مثل البحَّارة، الذين يطلقون تأملاتهم مع أمواج البحر الفسيح، ويقفون بأفكارهم أمام عجائبه المختلفة المتشابهة.

وبغض النظر عن الوسائل الفنية الأخرى عبّر العرب عن إحساسهم بالجمال قرونا قبل العهد المسيحي، وذلك فيما أبدعوه من قصص خيالي رائع، وفيما نظموه من ألوان الشعر والغناء، وفيما التزموه من دقة صارمة

في تعبيراتهم وأساليبهم الكتابية والخطابية، ويرى المعنيون بدراسة اللغة العربية أن قوانين الشعر القديم سهلة بسيطة، وهم لهذا يضعونها في مرتبة فنية رفيعة لما لها من الدقة والتنوع والروعة والجاذبية.

ومن الادعاءات التي يذهب إليها الكثيرون ممن درسوا موضوع الفتوح الإسلامية أن الفن الإسلامي ظهر وانتشر في حركة غير مفهومة، كما يزعم هؤلاء أن العرب لم يكونوا – إبان فتوحاتهم الأولى – سوى برابرة قساة، أرغموا الناس على اعتناق الإسلام بحد السيف، وحكموا حكما مطلقا مستبداً مستندا إلى أنواع القوة والحيلة.

والمعروف أن الحروب عامة كانت حتى الصف الأول من القرن السابع الميلادي – أي حين بدأت الفتوح الإسلامية – تقترن بقسوة لا تلين، وتخريب لا يرحم، غير أن العرب اختلفوا عن غيرهم من الفاتحين، فلم يخرِّبوا كما خرب غيرهم، ولم يقيموا المذابح للناس، ولم يشردوا المغلوبين إلى جهات نائية – خشبة ثورة أو انقلاب– بل أبقوا الحال على ما هي عليه، وفضلوا أولئك الذين لبوا نداء الإسلام طائعين على سواهم من أهل البلاد المفتوحة.

ولم يشغل العرب أنفسهم بشيء – خلال مدة الفتوح الأولى – سوى الحرب والصلاة، ولهذا قل لديهم الوقت الذي يتأملون فيه ألواناً زاهية لحضارة إغريقية ثابتة الأصول، تتجلى من حولهم في فني العمارة والنحت؛ هذا فضلا عن أنه أعوزت الفن الإسلامي الدوافع التي خلقت

فناً مسيحياً قبيل عصر النهضة مثلا، فإذا كان للإسلام أثر قوي في الجهود الفنية وقتذاك، فإن هذا الأثر لم تؤيده نصوص مدونة فيما هو لدينا من مصادر تاريخية ترجع إلى بداية العصور الوسطى.

على أن العرب – رغم قصورهم الثقافي حينذاك – خلقوا في جميع أنحاء إمبراطوريتهم، شعوراً دينياً عميقاً، وحماسة دافقة، ورغبة قوية في الأمن والسلام، وهذا هو ما حرَّمته المسيحية، وهو نفسه من ألزم اللزوميات لنهضة الفنون وازدهارها.

ومن المفتريات، ادعاء بعض المؤرخين، أن جهل العرب وافتقارهم لأنواع الفنون والفنانين، دفعهم إلى تخريب ما صادفهم من آثار جميلة أثناء فتوحاتهم. ويبدو أن هؤلاء المؤرخين يجهلون أن ما خرب من الآثار الأخَمِينية مما أبدع في عهد كورش ودارا وجزر كسيس، وما تلف من الآثار الفنية الرائعة، مما تخلف عن العصر الساساني، إنما حدث على يد جنكيزخان وتيمورلنك، ومن خلف خلفهما، وليس على يد العرب كما يدَّعي البعض.

وفي سنة ٦٤١ ميلادية، وقبل أن يمضي على وفاة الرسول ﷺ تسع سنين، غزا العرب بلاد فارس ووضعوا أيديهم على أصول الحضارة الساسانية وفنونها، وغدت هذه الحضارة مصدراً مهماً من مصادر الفن الإسلامي؛ فلو أن تلك الحضارة أصيبت منهم بسوء لاتجه الفن الإسلامي وجهة غير التي يتجه إليها حتى العصر الحاضر.

أدهش العرب ما وجدوا في البلاد الفارسية من ألوان الحياة الرغيدة، والنعمة في العيش، ومن أنواع الفنون والطعوم، على أنهم أدركوا حاجتهم للتقاليد والثقافة إدراكهم لحاجات إمبراطوريتهم العظيمة، فلم يحاولوا فرض وسائلهم البدائية على الشعوب المغلوبة، بل أقاموا أنفسهم رعاة للفنون والآداب أينما ذهبوا، وعملوا – منذ استقرارهم بفتوحهم – على تغذية الفن والأدب ما يتفق وحاجات الإسلام.

ومن الغريب أنه برغم حب العرب للجَمال، لم يظهر من بينهم كثير أو قليل من أهل الفنون. والواقع أن الفن الإسلامي يدين بوجوده إلى أناس من مختلف الشعوب، استخدمهم العرب، فأسبغوا على ذلك الفن كل ما لديهم من مواهب وإحساس بالجمال، ويظهر أثر هذا واضحاً في فني: المعمار والزخرفة، اللذين سادا جزءاً كبيراً من العالم المعروف وقتذاك، على حين حالت قيود العقائد المتوارثة التي فرضها رجال الكنيسة دون تقدم فني التصوير والزخرفة في أوروبا.

ولا شك أننا واجدون أسرار ذلك المزيج الثقافي والفني الذي خلقه العرب، وعاشوا في جوه إذا عرفنا ما يأتي:

١– إن قوة الإسلام وسهولة اكتساحه لبلاد تمتد من الهند ونهر جيحون شرقا إلى المحيط الأطلنطي غربا، هي إحدى عجائب التاريخ. والأعجب أن العرب استطاعوا بقليل من الرائدين، الاحتفاظ بالبلاد المفتوحة دون أن تحدث إقامتهم بهذه البلاد شغبا أو ثورة – وهذا باستثناء

المصريين الذين ثاروا على الحكم العربي مثلما ثاروا قبلا ضد الكنيسة البيزنطية، وضد حكامهم البيزنطيين.

٢- أن للقوة وفنون الحرب قيمتهما في الفتح والغزو، ولكنهما كانتا دون ما تيسر للإسلام من سلطان قوي على نفوس المغلوبين.

٣- أنه برغم ما حدث أحيانا من حروب بين العرب أنفسهم، قد شعرت الأمم المغلوبة – وهي المتباينة في أخلاقها وأجناسها – أنها أكثر قوة واتحاداً في ظل الإسلام عنها قبلا.

٤- أن الفن الإسلامي ازدهر من تلقاء نفسه، وتقبلته الشعوب المغلوبة راضية، هذا فضلا عن أن نضوجه يرجع إلى بداية القرن الثامن الميلادي، وهو نضوج مبكر فيما نعتقد.

والحقيقة أن الفن الإسلامي، أضحى ثمرة طيبة لتطور ثقافي رائع بين العرب الذين كان إخلاصهم وتقواهم مختلفاً عما اتصف به الأوروبيون في أوائل العصور الوسطى من جهل وتعصب. هذا فضلا عن تحرره من خرافات الوثنية والمسيحية وخلوه من الانقسامات المريرة التي عمَّت أحوال الكنيسة وقتذاك.

...

مجلة "رسالة الإسلام"- مصر – س٢، ع٢- أبريل- جمادى الآخرة -١٩٥١

الوحدة في الفنون الإسلامية

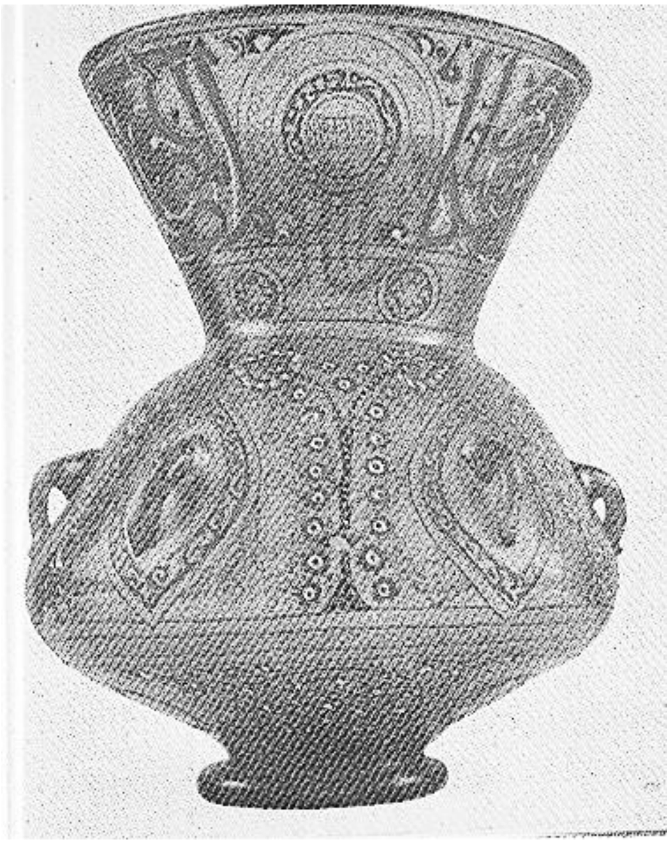
د. أحمد عبد الرازق أحمد

لا يخفى على الدارس للفنون الإسلامية تلك الوحدة الفنية التي تربط بين منتجاتها في تجانس تام منقطع النظير، وذلك على الرغم من بعد الشقة بين البلاد والأمصار التي صنعت فيها هذه التحف، وكذا العصور المختلفة التي تنسب إليها، الأمر الذي يبرزها ويميزها عن غيرها من الفنون الأخرى. إذ من الواضح أنها تعطي للناظر إليها شعورًا تلقائيًا بأنها تنتسب جميعًا إلى عائلة واحدة لا شك فيها. ربما نتيجة لذلك الرباط الروحي الذي جمع شمل البلاد الإسلامية بعد أن نجح الإسلام في التأليف بين قلوب العرب وغيرهم من أهالي البلاد المفتوحة من ذوي الجنسيات والحضارات المتنوعة.

وقد تكون هذه الوحدة أيضًا نتيجة طبيعية لهذا التفاهم الفكري الذي ساد بين العلماء والمفكرين في العالم الإسلامي بعد أن وحد الإسلام بين أفكارهم ومعتقداتهم.

ويمكن رد هذه الوحدة كذلك إلى التبادل الفني الذي وجد بين الشعوب الإسلامية في وقت كانت فيه الحدود مفتوحة، حيث ينتقل الصنَّاع من مكان إلى آخر دون ما حاجة إلى تصاريح زيادة أو إذن للإقامة. كما كان الخلفاء والحكام يستدعون الفنانين والصنَّاع من جميع أنحاء هذه الأمة، التي امتدت من الهند شرقًا إلى المحيط الأطلسي غربًا ومن

بحر قزوين شمالًا إلى حدود بلاد النوبة جنوبًا، ليشيدوا لهم المباني والعمائر، وليعملوا لهم التحف الفنية التي لا زالت تحمل حتى يومنا هذا ليس فقط اسم المتخذ لها، بل أيضًا اسم صانعها. ووجد أيضًا من الخلفاء والحكام من كان يوصي بعمل التحف والمصنوعات في البلاد التي اشتهرت بإنتاجها مما أنعش التبادل الفني بين البلاد الإسلامية، وأفضى في النهاية إلى تلك الوحدة بين منتجات الفنون الإسلامية التي تتشابه فيما بينها لدرجة أنه يصعب أحيانًا على بعض المتخصصين، تحديد المكان أو العصر الذي تنتسب إليه بعض هذه التحف خاصة إذا كانت غفلًا من تاريخ ومكان الصناعة أو اسم المتَّخِذ لها. وحسبنا دليلًا على ذلك الأواني الزجاجية المموهة بالميناء المتعددة الألوان التي عرف استخدامها في كل من مصر والشام اعتبارًا من العصر الأيوبي وشاعت زمن سلاطين المماليك، مما جعل علماء الفنون الإسلامية ينقسمون فيما بينهم بصدد الموطن الأصلي لهذه الصناعة وذلك نظرًا للتشابه الشديد بين التحف التي وصلتنا من كلا القطرين، وهذا في حد ذاته دليلًا قاطعًا على تلك الوحدة التي تجمع منتجات الفنون الإسلامية.



مشكاة من الزجاج المموه بالميناء المتعددة الألوان تنسب إلى السلطان المملوكي الناصر حسن في سنة ٧٦٢هـ/ ١٣٦٠م – متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

والحق أنه بالإمكان تتبع مظاهر تلك الوحدة التي تجمع منتجات الفنون الإسلامية في إطار واحد من خلال عدة موضوعات، بيد أننا سوف نقتصر هنا على موضوع العناصر الزخرفية المزينة لتحف هذا الفنون من كتابات عربية، ورسوم هندسية، وعناصر نباتية وتصاوير آدمية وحيوانية وطيور وأسماك وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية الأخرى.



شاهد قبر من الرخام يزينه كتابات كوفية مورقة ومزهرة، مؤرخ بسنة ٢٤٣هـ/ ٨٥٨م – متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

تعد الكتابات العربية أصدق دليل على تلك الوحدة التي تجمع بين تحف الفنون الإسلامية باعتبارها أحد العناصر الزخرفية التي قلما تخلو منها تحفة من التحف في شتى أنحاء العالم الإسلامي، لما تمتاز حروفها من جمال ومرونة وقابلية على التشكيل والتصنيف، فقد اتخذ الفنان المسلم من الكتابات وحروفها وسيلة لزخرفة التحف الإسلامية من زجاج ومعادن وخزف وعاج وخشب ونسيج وأحجار وغير ذلك من مواد، حيث كانت تنقش فوق أرضية من الزخارف النباتية المورقة، تساعد عادة على إبراز تلك النقوش الخطية التي كانت تتخذ شكل أشرطة أفقية عريضة أو ضيقة أو تنفذ داخل مناطق دائرية أو جامات مفصصة دون إخلال بقواعد الكتابة وأصولها، كما استخدمت في كثير من الأحيان للربط بين العناصر الزخرفية بعضها البعض. وكانت تتضمن عادة اسم من صنعت التحفة

برسمه، مقرونًا بألقابه والدعاء له، أو توقيع الفنان الذي عمل على صنعها، أو مكان الصناعة وتاريخ الإنتاج، أو تقتصر على مجرد شريط زخرفي مليء بكتابات متكررة أو بحروف لا معنى لها سوى الغرض الزخرفي البحت.



رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم زين الدين كتبغا أحد أمراء المماليك الذي تولى السلطنة فيما بعد. ينسب إلى حوالي سنة ٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م – متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وهناك أيضًا خط النسخ الذي وجد منذ البداية إلى جوار الخط الكوفي إلا أن استخدامه اقتصر في بادئ الأمر على المراسلات العادية والمعاملات اليومية حتى نجح الخطاط في تطوير صورته وتحسينها فأخذ منذ نهاية القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي يفوز بمكان الصدارة في كتابة المصاحف والعمائر والتحف بعد أن نجح في القضاء على شعبية الخط الكوفي، وإن كنا نجد في بعض الأحيان كلا الرسمين من الخط، الكوفي والنسخ، مجتمعين على تحفة واحدة إمعانًا في إضفاء الطابع الزخرفي على هذه التحفة، ولا عجب في هذا فقد خص الإسلام الخط برعايته إذ أقسم به الله في كتابه في سورة القلم «ن والقلم وما يسطرون»، وشرفه في سورة العلق «اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم»، حيث دفعت هذه العقيدة بالفنان المسلم إلى تزيين ما أخرجته يداه من مصنوعات في شتى أنحاء العالم بالآيات القرآنية وبالعبارات الدينية بالإضافة إلى الصيغ المختلفة من مدح ودعاء نراها منقوشة على التحف الإسلامية المختلفة، بل ذهب الفنان أبعد من ذلك حين أطلق لخياله العنان وجعل بعض حروف الكتابة تنتهي بصور أشخاص في مناظر صيد أو شراب وموسيقى ورقص وطرب، كما استبدل نقط الحروف برؤوس حيوانات وطيور إمعانًا في إضفاء الطابع الزخرفي.



دينار أموي من الذهب عليه كتابات كوفية، ضرب في دمشق سنة ٧٨هـ/ ٩٨م محفوظ في دار الآثار الإسلامية – متحف الكويت الوطني

وتعد العناصر الهندسية المجردة أيضًا من مظاهر الوحدة في الفنون الإسلامية. حقيقة أن هذه الفنون قد ورثت الرسوم الهندسية عن غيرها من الفنون السابقة عليها، حيث شاعت في زخارفها، إلا أنها سرعان ما تطورت على يد الفنان المسلم الذي تعهدها بالتطوير والتغيير، بل وابتدع أشكالًا جديدة لم تكن معروفة من قبل. فمن الخط المستقيم أخرج المستطيلات والمربعات والمعيَّنات والمخمسات والمسدسات والمثمنات والمثلثات، بالإضافة إلى الأشكال المتعددة الأضلاع الأخرى من نجوم وجدائل ومشبكات وأقواس ودوائر متماسة ومتداخلة ومفصصة، وغير ذلك من الأشكال والعناصر التي بلغت درجة عالية من الكمال والإتقان، والتي يندر أن تخلو من بعضها تحفة من التحف الإسلامية في أي زمان أو مكان.

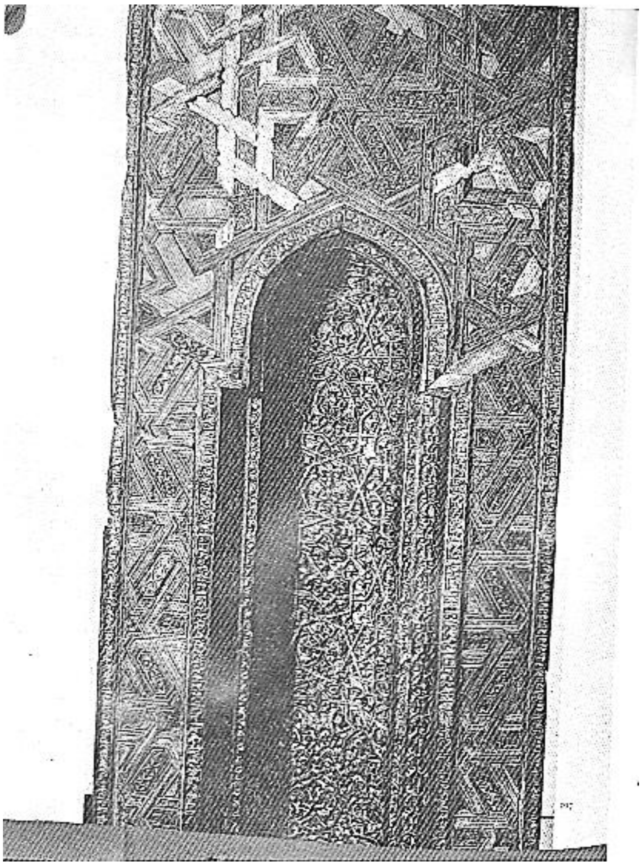


كأس من الزجاج السميك ينسب إلى القديسة الألمانية هدويج، يعلوه زخارف نباتية محورة، حوالي القرن ٦هـ/ ١٢م – متحف أمستردام

وتعد الأطباق النجمية من أهم وأجمل العناصر الهندسية المجردة التي أخرجتها يد الفنان المسلم، وقد بدأت فكرتها على الأخشاب الأيوبية ثم تطورت واكتمل نموها على الأخشاب المملوكية حيث تجاوزتها إلى غيرها من التحف الأخرى في شتى بقاع العالم الإسلامي في المشرق والمغرب.

والطبق النجمي يتألف عادة من عنصر نجمي الشكل في الوسط يعرف باسم الترس، يحيط به مجموعة من الوحدات الهندسية بعدد أطرافه،

أصغر حجمًا، لوزية الشكل، تعرف باللوزات، يلتف حولها من الخارج مجموعة أخرى من عناصر هندسية أكبر حجمًا وأكثر عددًا تعرف بالكندات، كان عددها في بداية الأمر لا يتجاوز الستة أشكال، بيد أنها سرعان ما تطورت وتعقدت حتى صارت تتراوح بين اثني عشر وستة عشر شكلًا هندسيًا.

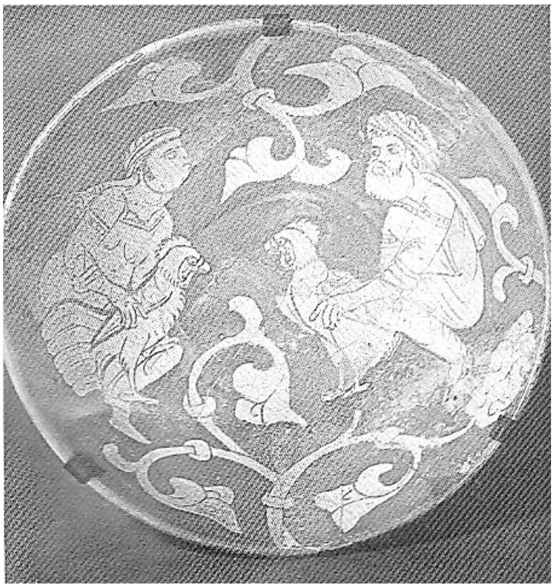


محراب من الخشب ينسب إلى السيدة نفيسة، تزينه زخارف عربية مورقة (أرابسك) وحشوات هندسية، حوالي القرن ٦هـ/ ١٢م – متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ومن النادر أيضًا أن تخلو واحدة من تحف الفنون الإسلامية من بعض العناصر النباتية التي تعكس بدورها أحد مظاهر الوحدة في الفنون الإسلامية بصورة لم يسبق لها مثيل، ولا عجب في هذا فقد حبب الإسلام إلى الفنان المسلم الإقبال على الرسوم النباتية إذ روي في صحيح البخاري عن سعيد بن أبي الحسن حديثًا عن الرسول ﷺ جاء فيه «كنت عند ابن عباس رضي الله عنهما إذ أتاه رجل فقال يا ابن عباس إني إنسان إنما أعيش من صنعة يدي وإني أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله ﷺ يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدا. فربا الرجل ربوة شديدة وأصفر وجهه فقال: ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح».

والمتأمل لهذا الحديث سوف يلاحظ بوضوح أن يتضمن توجيه صريح للفنان المسلم بأن يتجه نحو رسم الأشجار أي الزخارف النباتية التي أتقنها بالفعل، بل وابتدع منها نوعًا عرف باسم الأرابسك أو التوريق أو الرقش، كما أطلق عليه أيضًا التوشيح. وهو عبارة عن عناصر نباتية مورقة متداخلة متشابكة بحيث يصعب التمييز فيها بين الغصن والورقة النابعة منه، إذ قد تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فينبت منها غصن جديد. وقد يمتد الغصن داخل الورقة فيقسم شحمتها إلى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها ليعاود خط سيره. وفي مواضع أخرى نجد العناصر النباتية قد التفت حول محور رأسي، حيث تلتقي السيقان عنده، ثم تتفرع من حول مروحة نخيلية وسطى أو ورقة كأسية مركزية، كأن هذه السيقان

والأفراع المتماوجة قد انبعثت من إحدى المزهريات التي لا نجد أثرًا لها في التصميم الزخرفي، وبذا يكون الفنان المسلم قد نجح في التحرر من تقاليد الطبيعة عن طريق التغيير في معالمها وصارت رسومه وزخارفه عنها تعكس لنا ذكرياته وأحاسيسه الشخصية.



صحن من خزف البريق المعدني يزينه رسوم آدمية وطيور تمثل أحد الموضوعات الشعبية، مهارشة الديكة. حوالي القرن ٦هـ/ ١٢م – مجموعة كير في لندن

والواقع أن الناظر إلى هذه الزخارف النباتية المورقة سوف يتذكر في الحال وصف الشاعر الألماني جوته للشعر العربي، الذي ما كان ليصفها بأحسن من هذه الأبيات:

«إنك لا نهاية لك، وهذا سر عظمتك»

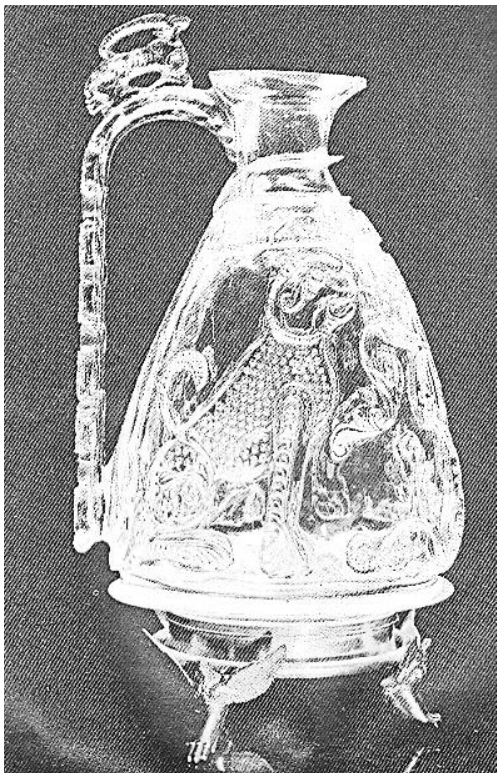
«وأنت لا بداية لك، وهذه ميزتك»

«فأغنيتك دواره كقبة السماء»

«ونهايتك وبدايتك متشابهان»

«والوسط يقود إلى النهاية التي هي البداية نفسها»

«إنك لمتكامل»



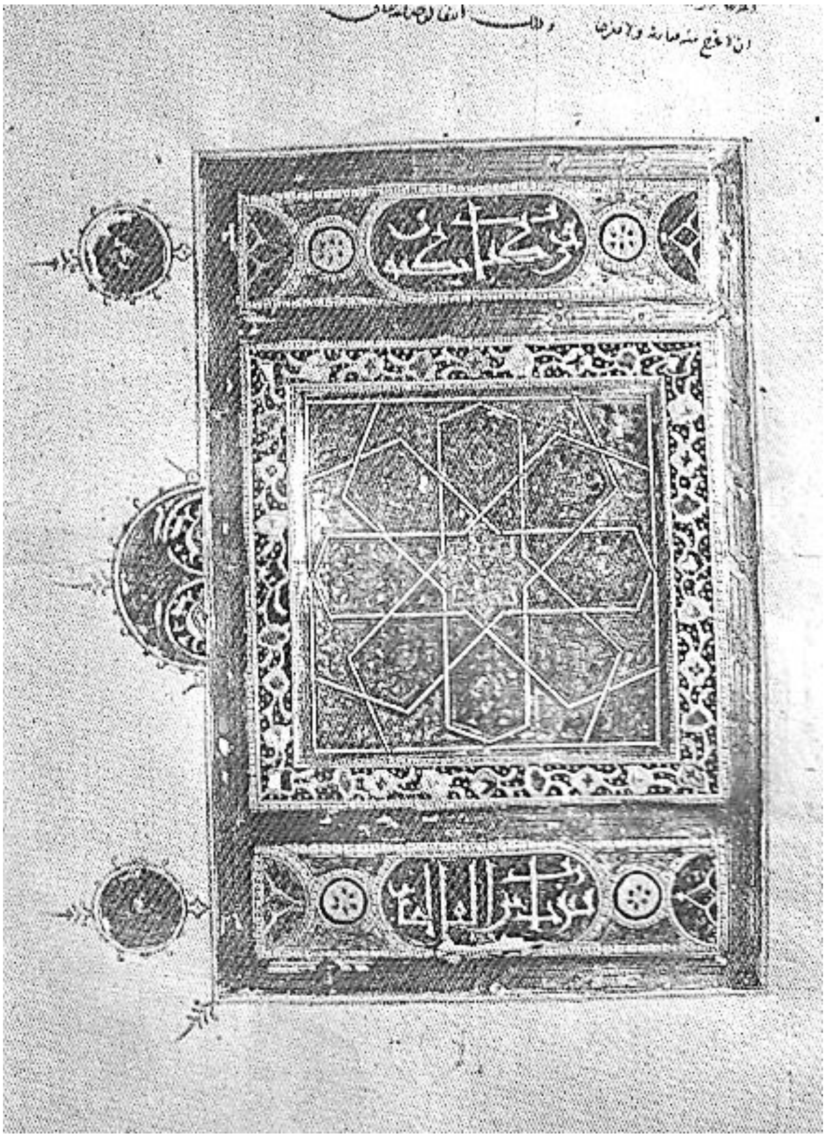
إبريق من البلور الصخري يزينه رسوم حيوانية ونباتية، باسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله، القرن ٤هـ/ ١٠م – كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية

وتعكس الرسوم الآدمية أيضًا أحد مظاهر الوحدة في الفنون الإسلامية، إذ كثيرًا ما نصادف هذه الرسوم منذ البداية على العديد من التحف التي صنعت في مختلف بلدان الخلافة الإسلامية من أخشاب وعاج ومعادن وزجاج وخزف ومنسوجات وغير ذلك حيث نجد بين هذه الموضوعات صور من الحياة اليومية التي تمثل حياة الكادحين ورسوم الحمالين وبعض الألعاب الشعبية من تحطيب ومصارعة ومناقرة الديكة وغيرها من مشاهد الحياة اليومية التي نقشت مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية، ومتضمنة تعبيرًا صادقًا عن الأحاسيس والمشاعر وإدراكًا لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها، وذلك بالإضافة إلى بعض المناظر التقليدية للحياة في البلاط من مجالس شراب ورقص وطرب وغيرها من موضوعات الصيد والقنص التي يغلب عليها الطابع الأرستقراطي ومظاهر الثراء والحياة المترفة، رغم ما أشيع عن كراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية، تلك التهمة التي ألصقها به بعض المتزمتين من رجال الدين، فالأمر الذي لا مجال للشك فيه هو أن القرآن الكريم وهو المصدر الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه لم ينص صراحة على هذا التحريم. أما الأحاديث النبوية، وهي المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم فقد اختلفت فيما بينها ويمكن بسهولة التمييز بين ثلاث مجموعات منها:

الأولى تحرم التصوير تحريمًا تامًا وتتوعد المصورين بالعذاب الشديد في الآخرة. «إن أشد الناس عذابًا يوم القيامة المصورون». على حين تبيحه المجموعة الثانية بالنسبة للأشياء الممتهنة كالسجاجيد التي توطأ بالأقدام أو

الوسائد التي يتكأ عليها. عن عائشة أنها قالت: «قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفر وقد سترت سهوة لي بقرام فيه تماثيل فلما رآه رسول الله ﷺ، تلون وجهه وقال: «يا عائشة أشد الناس عذابًا عند الله يوم القيامة الذي يضاهون بخلق الله»، قالت: فقطعناه فجعلنا منه وسادة أو وسادتين».

أما المجموعة الثالثة فقد أباحت تصوير ما ليس فيه روح كالشجر والجبال وما أشبه كما يفهم من حديث ابن عباس الذي أشرنا إليه عاليًا، الأمر الذي أفضى إلى اختلاف الفقهاء فيما بينهم بصدد تفسير موقف الإسلام من التصوير شأن علماء الآثار الإسلامية الذين تضاربت أقوالهم وانقسموا شيعًا وأحزابًا كل ينادي برأي يخالف الآخر: ففريق يقول بتحريم التصوير، وآخر يرى أن الأمر لا يعدو مجرد كراهية، وفريق ثالث يذهب إلى إباحة التصوير في الإسلام استنادًا إلى أن الرسول ﷺ والمسلمين الأوائل كانوا يتعاملون بالعملة البيزنطية والدراهم الساسانية، وقد كانت هذه جميعًا تزدان بصور أباطرة الروم وأكاسرة الفرس، ولو كان التصوير محرمًا لما أقر النبي استعمال هذه العملة التي أقر بها الزكاة.



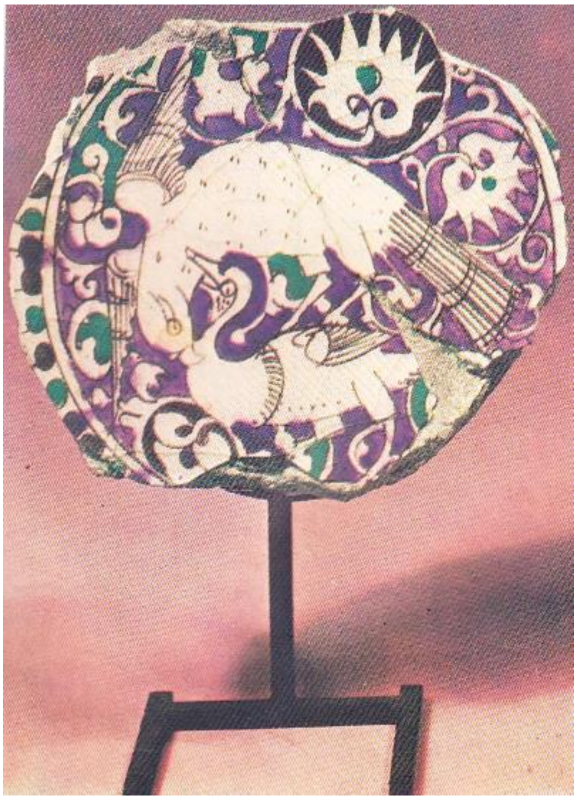
صفحة من مخطوط يزينها طبق نجمي بسيط، تنسب إلى حوالي القرن ٩هـ/ ١٥م – دار الكتب المصرية

لذلك فإن المنطق السليم يفرض علينا أن نبرئ الإسلام من تهمة تحريم التصوير التي التصقت به وأثرت في طبيعة التصوير الإسلامي الذي تميز بعدم احترام قواعد المنظور وبالميل إلى التسطيح، لأن الدين يعتبر في الواقع أسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها ومن منا يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير في الحياة العملية وفي الشئون الاجتماعية للأفراد والجماعات.

وتعتبر الرسوم الحيوانية من سباع وفيلة وفهود ودببة وغزلان وخيول ووعول وجمال وتيوس وكباش وثعالب وكلاب صيد وأرانب برية، وطيور من أوز وبط ونسور وحمام وطوواويس وديوك، وغير ذلك من أسماك وغيرها من أسس الوحدة في الفنون الإسلامية، حيث نراها ممثلة بكثرة على التحف الفنية التي وصلتنا من شتى أقاليم العالم الإسلامي من مختلف العصور، رسمت إما مفردة أو في داخل مناطق هندسية أو متماثلة متكررة في حالة تدابر أو تواجه يفصل بينها أحد العناصر النباتية أو الهندسية أو بعض الكتابات العربية. كما نجدها في بعض الأحيان الأخرى قد نثرت داخل أشرطة طويلة في جماعات تعدو خلف بعضها البعض، تعرف في المصطلح العلمي طرد وحش، أو في شكل موضوعات زخرفي تعكس بعض مناظر الصيد أو الانقضاض التي تمثل عادة رسمًا لحيوان أو لطائر جارح ينقض على فريسته في عنف وشراسة. وهو يعد أحد الموضوعات الزخرفية الهامة التي أقبل الفنان المسلم على نقشها على منتجاته في العصور الإسلامية المختلفة. هذا بالإضافة إلى مناظر الحيوانات الخرافية من عقاب وعنقاء وتنين وكيلين وخيل مجنحة ورسوم حيوانية أو طيور ذات وجوه آدمية،

نجدها ممثلة بكثرة على الخزف والخشب والطنافس والمنسوجات والمعادن وغير ذلك من المواد حيث تعكس لنا في الواقع أحد الأسس الهامة للوحدة التي تجمع منتجات الفنون الإسلامية في إطار واحد مشترك.

وإلى جانب هذه الموضوعات الزخرفية التي تكشف لنا عن بعض مظاهر الوحدة بين الفنون الإسلامية، هناك موضوعات أخرى تتمثل في بعض الأدوات من طسوت وأباريق، وشماعد ومصابيح للإضاءة وإسطرلابات وأسلحة، فضلًا عن الحلي والعملة الإسلامية التي يضيق المقام هنا عن عرضها وتناولها رغم أنها تشهد على الجهد الذي بذله الفنان المسلم في صنعها حتى يسمو بها عن دائرة الصنعة إلى مستوى الفن الجميل بعد أن وضع نصب عينيه قول الرسول الكريم «إن الله جميل يحب الجمال».



قاع إناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء، يزينه أحد مناظر الانقضاض، نسر يقتنص أوزة وسط زخارف نباتية، حوالي القرن ٧هـ/ ١٣م – مجموعة كير بلندن

التصوير العربي في العصر الفاطمي

د. حسن الباشا

أشارت المصادر الأدبية إلى عناية الفاطميين بالتصوير، واهتمامهم برعاية المصورين، وحرصهم على استدعاء بعض مشاهير المصورين العرب للإقامة بينهم، ورغبتهم في تزيين مبانيهم بالتصاوير المختلفة. ولقد ذكر المقريزي أن الخليفة الآمر بأحكام الله الفاطمي شيَّد ببركة الحبش مَنْظَرَة صور فيها عدداً من شعرائه وبلادهم، وكتب فوق صور كل منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة، ويصف المنظرة.

وعلى الرغم من الآثار الأدبية التي يُستشف منها إقبال الفاطميين على التصوير فإن الآثار المادية التي بقيت لنا قليلة، اللهم إلا ما يتعلق باستخدام التصوير كعنصر زخرفي في منتجات الفنون التطبيقية.

وترجع قلة الصور الباقية إلى أن التصوير لم يدخل المساجد: وذلك لما وَقَرَ في نفوس المسلمين في العصور الوسطى من وجوب إبعاده عن المعتقدات الدينية، ووجوب التحفظ منه ومن أهدافه المنحرفة. ومن ثم اقتصر استخدامه على زخرفة المباني المدنية فقط. ومن المعروف أن هذه المباني المدنية تعرض للكثير من عوامل الخراب والهدم، كما جرى عليها

كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث فقدت معالمها القديمة، أو حتى زالت تماماً من الوجود، وذلك شأن المباني غير الدينية في المدن التي قدّر لها أن تظل مأهولة حتى العصر الحديث. ومن هنا كان من الطبيعي ألا يصلنا شيء من الصور التي كانت تزخرف المباني الفاطمية.

ومع ذلك فقد وُفّق علماء الآثار إلى اكتشاف بعض صور تُنْسَب إلى العصر الفاطمي: ذلك أنه في سنة **١٩٣٢** قام متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أو دار الآثار العربية، كما كانت تسمى في ذلك الوقت، ببعض الحفائر بمدينة الفسطاط؛ وكانت هذه المدينة قد خُرِّبت وهجرها سكانها، فاندثرت معالمها؛ وغطتها الأتربة والأنقاض. وقد كشفت هذه الحفائر بجوار أبي السعود عن بقايا حَمَّام يرجع إلى العصر الفاطمي، قد زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مرسومة بالألوان المائية الحمراء والسوداء على طبقة من الجصّ. وقد نقلت هذه الرسوم إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة حيث لا تزال معروضة إلى اليوم(١).

ومما يسترعي النظر في هذه الرسوم أنها كانت تزخرف بعض الحمَّامات، والحق أن المسلمين أقبلوا على زخرفة الحمَّامات بالصور المختلفة حتى إن كثيراً من الصور التي وصلت إلينا كانت تزخرف جدران حمامات؛ كما ورد في المصادر الأدبية ذِكْر كثير من الحمَّامات التي زينت

(١) أورد الأستاذ الدكتور مُحَمَّد مصطفى في مقاله "تصوير الحياة اليومية في الفن المصري الإسلامي" المنشور بالعدد الأول من "المجلة" صورة لأحد هذه الرسوم.

حيطانها بالصور، ومن ذلك حمام سيف الدين بدمشق الذي وصف صوره الشاعر عمر بن مسعود الشهير بالمحار بأبيات جاء فيها:

وخــطَّ فيــه كــل شــخص إذا

لاحظْتَــــهُ تحســـــبه ينطـــــقُ

ومثَّـــل الأشـــجار في لونهـــا

ولِينهـــا لـــو أنهـــا تـــورِقُ

أطيارهـا مـن فـوق أغصـانها

بودّهـــا تنطـــقُ أو تزعـــقُ

وهيئـــة الملـــك وســـلطانه

وجيشـــه مـــن حولـــه يحـــدق

هـــذا بســـيفٍ ولـــه عبســـةٌ

وذا بقـــوسٍ وبـــه يعلـــقُ

* * *

ولقد شاع تزويق الحمَّامات بالصور حتى شدّد الفقهاء في العصور الوسطى في التنبيه إلى ما في ذلك من حرمة، وإلى الحث على إزالة الصور من الحمَّامات؛ فقال أحمد بن حنبل – مثلا –: "إن الإنسان إذا دخل الحمام، ورأى فيه صورة فينبغي أن يحكمها، فإن لم يقدر خرج".

على أنه لم يكن يقصد من الصور في الحمَّامات، الزخرفة فحسب، بل كان يقصد منها أيضاً فوائد صحية ونفسية. ولقد زعم بعض المؤلفين أن الاستحمام يحلّل القوى الثلاث في الإنسان: القوة النفسية، والقوة الحيوانية، والقوة الطبيعية؛ وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوي هذه القوى الثلاث: فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوي القوة النفسية، وتأمل صور القتال والحرب والصيد يقوي القوة الحيوانية، ومشاهدة صور البساتين والأشجار والأزهار وأشباهها تقوي القوة الطبيعية، ومن ثم كانت زخرفة الحمَّامات بمختلف الصور تساعد المستحم – في زعمهم– على تقوية قواه الثلاث، واستعاضة ما فقد منها.

* * *

وبالإضافة إلى الرسوم الحائطية امتدَّ نشاط المصورين في العصر الفاطمي إلى ميدان تزويق المخطوطات بالتصاوير. وإذا كان لم يصلنا مخطوطات مزوَّقة من هذا العصر فإنه قد عثر على بعض قطع من الورق عليها تصاوير صغيرة تنسب إلى الفاطميين. وقد اكتشف الجزء الأكبر من

هذه التصاوير في إقليم الفيوم بمصر، وحفظ في مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية في ڤيينّا.

ومن التصاوير التي تنسب إلى العصر الفاطمي تصويرة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجّح أنها تمثل أميرًا شابًّا ومعه أحد قواده. ويمتد فوق صورة الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها: "عز وإقبال للقائد أبي منصور."

* * *

وتتفق هذه التصويرة مع الصور المرسومة على الجصّ في الحمام الفاطمي في عدة أمور: منها طريقة رسم زخارف الثياب، ورسم الوجه، وأسلوب رسم عمامة الرجل في يمين الصورة، ورسم الطيور المتدابرة.

وبالمتحف البريطاني ورقة عليها رسم شعبي يمثل معركة حربية ربما يرجع إلى القرن الخامس أو السادس الهجري (الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي). ويشاهد في الرسم فرسان يهاجمون قلعة وقف على أسوارها وأبراجها حماتها يدافعون عنها بالسهام، في حين يتصارع الفرسان حولها بالحراب والسيوف؛ ويلاحظ البعض وقد أصابته ضربات قاتلة فسقط من فوق ظهر فرسه. وليس في الرسم أية مراعاة لقواعد المنظور أو للتناسب: إذ يرسم الحصان – مثلاً – في حجم القلعة؛ كما تبدو رسوم الخيل على هيئة لعب الأطفال. غير أن الرسم لا يخلو من الحيوية ومن التعبير عن شيء من الحركة.

ولم يقف فنُّ التصوير العربي الفاطمي عند حد مصر وسورية، ولكنه انتشر أيضاً مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم. ولقد تردد صدى هذا الفن في باليرمو بجزيرة صقلية حيث زخرفت جدران "الكابلابالاتينا" بصور من الطراز العربي الفاطمي.

ولقد تمت زخرفة هذه الكنيسة في عهد الملك روجر الثاني الذي كان مشغوفاً بالحضارة العربية، وقرب إليه العلماء العرب، وعلى رأسهم أعظم جغرافي العصور الوسطى قاطبة: أبو عبد الله مُحَّد بن مُحَّد الإدريسي الذي أهدى إليه كتابه العظيم: "نزهة المشتاق في اختراق الآفاق". ومما اشتهر عن هذا الملك أنه كان يّزيَّ بالزي العربي؛ واشتمل رداء تتويجه على زخرفة مؤلفة من كتابة عربية.

وليس من شك في أن الصور ذات الطابع المدني في "الكابلابالاتينا" قد قام بعملها فنانون من العرب. ذلك أن هذه الصور يحفُّ بها أشرطة من الكتابة العربية. كما أن هذه الصور تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب. وهي لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص، ولكنها تشبه أيضاً صور الفنون التطبيقية كرسوم التحف الخزفية والخشبية.

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور التي تمثل موضوعات اجتماعية، وكذلك على صور الحيوان والطير في أوضاع ممّاثلة، أو في حالة

انقضاض بعضها على بعض، فضلاً عن زخارف نباتية من النخل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة. ويحدُّ الصور إطارٌ من حبّات اللؤلؤ.

ومن الرسوم التي تسترعي النظر في زخارف "الكابلابالاتينا" في باليرمو صورة فوق أرضية نباتية تمثل صياداً على صهوة جواد، ويشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائراً من طيور الصيد، ويشير إليه بسبابة اليد اليسرى. وقد شاع رسم هذا الموضوع في العصر الفاطمي: إذ ظهر في الرسوم المحفورة في الخشب في حجاب الهيكل في كنيسة الست بربارة، وقد نقل هذا الحجاب الذي يرجع إلى العصر الفاطمي إلى المتحف القبطي بمصر القديمة، كما صور هذا الموضوع أيضاً في الألواح الخشبية الفاطمية التي عثر عليها في أنقاض بيمارستان قلاوون.

ومن جهة أخرى يُلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ١٣٤٧٧). والشبه هنا واضح من حيث الموضوع، وأسلوب رسم بعض الأوضاع.

وقد شاع في رسم "الكابلابالاتينا" تمثيل موضوع الشرب، وهو من الموضوعات المألوفة أيضاً في الفن الفاطمي، ومن هذه الرسوم صورة تمثل إنساناً جالساً وفي يده اليمنى كأس، وفي اليسرى زهرة ويتدلّى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر، وتحفُّ برأسه هالة، ويكسو الرداء الذي

ترتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة، ويحفُّ بالصور إطار من حبات اللؤلؤ.

وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمّام الفاطمي في كثير من المظاهر: من ذلك شكل الكأس، وأوضاع اليدين، والإطار المنقّط، والهالة حول الرأس، وزخرفة الرداء، وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة، والجسم المواجه، والنظرة الجانبية، وطريقة رسم معالم الوجه، فضلاً عن الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط، وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان.

ومن صور الشرب في "باليرمو" صورة تمثِّل سيدة جالسة وقد أمسكت في كلٍّ من يديها كأساً وتشبه هذه الصورة – من حيث طريقة الجلسة، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل – صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليه إمضاء "جعفر" الذي "زوّقه"[(١)] (رقم ١٣٤٧٨).

وبالإضافة إلى الصور التي تمثل موضوع الشرب زخرفت "الكابلابالاتينا" بصور تمثل موسيقيين وموسيقيات. وقد شاع تصوير هذا الموضوع أيضاً في الفن الفاطمي. ومن أمثلة ذلك الصور المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التي عثر عليها في أنقاض بيمارستان قلاوون،

(١) أشار المرحوم الدكتور زكي محمد حسن في مقاله "تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني" في مجلة كلية الآداب– ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٩ إلى كلمة "جعفر". ولقد استطعت أن أقرأ كلمة "زوقه" التي تناثرت حروفها على سطح الصحن.

والتي سبقت الإشارة إليها، وبعض الصور المرسومة على الزخرف الفاطمي ذي البريق المعدني ومن ذلك صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ١٤٩٢٣).

وإلى جانب موضوع الموسيقى ظهرت في "باليرمو" صور تمثل موضوع الرقص، وهذا أيضاً من الموضوعات المعروفة في الفن الفاطمي. ومن صور الرقص في "باليرمو" صورة مرسومة على أرضية بها زخارف نباتية تمثل راقصتين ترقصان وهما في وضع متماثل، وقد تشابك ذراعاهما، ووضعت كلٌّ منهما يدها على رأس زميلتها، وتماسكت يداها الأخريان. ولقد مثل موضوع الرقص في الخزف الفاطمي، كما ظهر على الألواح الخشبية التي يُرجح أنها كانت قد انتزعت من أحد القصور الفاطمية، وكذلك على بعض التحف العاجية التي ترجع إلى العصر الفاطمي.

وتشبه صورة الراقصتين في "الكابلابالاتينا" في "باليرمو" رسماً عثر عليه في أجنحة الحريم بقصر الجوسق الخاقاني بسامرَّا. وتتفق الصورتان – فضلاً عن الموضوع والأسلوب العام – في وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفي، وفي تشابك الذراعين، وفي طريقة رسم الحزام أسفل البطن.

ومن رسوم "باليرمو" التي لها ما يشابها في رسوم سامرَّا. صورة تمثل رجلاً يحمل فوق رأسه برميلاً؛ وتشبه هذه الصورة رسماً من سامرَّا يمثل شخصاً يحمل فوق كتفيه حيواناً.

* * *

ومن الواضح أن الصور الفاطمية تعتبر صدى قويًّا للصور التي عثر عليها في أجنحة الحريم في قصر الجوسق الخاقاني بسامرَّا: إذ يكاد يكون من المتعذّر أن نلاحظ أي خلاف جوهري بينها. فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ – مثلاً – في صورة الحمَّام الفاطمي أن الثوب الذي عليه زخرفة من وحدة متكررة، والهالة الكاملة الاستدارة، وأشكال الرؤوس، ورسوم الطير، والزخارف النباتية، والإطار الذي يشتمل على حبات اللؤلؤ: كلها لها ما يماثلها في رسوم سامرَّا.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الوشاح حول ظهر الشاب القاعد في صورة الحمام الفاطمي يشبه – في طريقة وضعه – الوشاحين حول ظهر الراقصتين في سامرَّا، وإن كان الوشاح في الصورة الفاطمية مرسوماً بأسلوب أقل واقعية؛ إذ أنه شبه معلَّق في الهواء، في حين أن وشاحي الراقصتين في سامرَّا يتدلّيان إلى أسفل بشكل واقعي.

أما من حيث الأسلوب فيتضح في الرسوم الفاطمية أسلوب سامرَّا نفسه: وهو المسطح ذو الطابع الزخرفي المعتمد على الخطوط، والبعيد عن الواقعية.

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثر الواضح بتقاليد الفن الساساني، شأنها في ذلك شأن صور سامرَّا. الواقع أن الدولة الفاطمية قد أحيت كثيراً من المراسم الفارسية القديمة، واعتمدت

اعتماداً كبيراً على الفرس: سواء في نشر دعوتها، أو في القيام بأعباء الحكم والإدارة، كما اعتبرت بلاد الفرس منطقة من مناطق نفوذها المذهبي.

* * *

وأخيراً يمكن اعتبار أسلوب الصور الفاطمية مقدمة للأسلوب الذي ظهر – على مقياس أصغر – في تصاوير المخطوطات الإسلامية المزوَّقة في القرن الثالث عشر الميلادي: ذلك أنه يلاحظ في الصور الفاطمية بعض المميزات المشتركة: مثل طريقة الجلسة، والهالة المستديرة حول الرأس، والرداء الخالي من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة، والعصابة حول العَضُدْ، وذلك بالإضافة إلى الأسلوب المسطح الذي لا يعبر عن العمق أو التجسيم، والمعتمد على الخطوط والألوان ذات الدرجات الواحدة، وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان، والطابع الزخرفي.

من مراجع البحث:

أحمد تيمور: التصوير عند العرب.

الدكتور زكي مُحَّد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية.

" " : الفنون الإيرانية.

" " : كنوز الفاطميين.

شهاب الدين أحمد بن علي الخيمي الكوكباني: حدائق التمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام. مخطوط.

علاء الدين علي الغزولي: مطالع البدور في منازل السرور.

الغزالي: إحياء علوم الدين.

المحار: ديوان المحار. مخطوط بمكتبة البلدية بالإسكندرية.

المقريزي: المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار.

Arnold (Th.) and Grohmann (A.). The Islamic Book.
Gray (B.). A Fatimid Drawing. British Museum Quarterly, XII, pp. 91- 96.

Monneret de Villard (U.), Le Pitture Musulmane des Plafonds al Soffito della Capella Palatina.

Pauty (E.), Les Bois Sculptes d'Eglises Coptes.

Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu'à l'Épcque Ayyoubide.

Pavloski (A.) Decoration de la Chapelle Palatine, Byzantinische Zeitschrift, II, pp. 361- 412.

Terzi (A.), La Capella de Real Palazzo di Palermo.

الأسلوب الزخرفي والمعماري في الفنون الإسلامية

الأستاذ/ محمد الحسيني عبد العزيز

كان أثر الدين الإسلامي بعيداً في نفسية الفنان المسلم وعقليته حيث صقل الدين موهبة الفنان بتعاليمه وطبعها بأسلوب خاص يتفق مع أصول الدين وتعاليمه سار عليها طوال الحكم الإسلامي أيام الأمويين والعباسيين وأيام الدويلات التي انقسمت إليها الدولة العباسية، ولهذا ابتعد الفنان المسلم عن الدقة في التعبير في تصوير الرسوم الآدمية والحيوانية ونحت التماثيل حتى لا يقلد الخالق سبحانه في رسومه وعمد الفنان إلى تحوير الرسوم والابتعاد بها عن الطبيعة فسرت في الأغصان والأوراق مرونة واستطالة لكنها أصبحت مع هذا تنطق بالحيوية وتبعث الارتياح في النفس وتسحر العيون والأنظار لما دخلها من ابتكار وتطوير وذوق مرهف، كما اعتمد على الخط العربي واتخذه أسلوباً للتزيين والتنميق بالإضافة إلى استخدام الفسيفساء والقطع الزجاجية المذهبة في تنميق الجدران لتبدو بديعة فاتنة.

الفن المعماري:

ابتكر المعمار والمهندس المسلم نظام المسجد على نسق أول مسجد أسسه الرسول في المدينة بسيطاً في شكله ومظهره ومادته فكان على هيئة مربع شيد أساسه من الآجر والحجر وسقفه من جريد النخل وسعفه،

وهكذا جاء تصميم المسجد بسيطاً كبساطة الدين وابتكاراً معمارياً خالصاً فكانت للمسجد سقيفة ناحية الشمال (بيت المقدس) قبلة المسلمين الأولى، فلما أمر الله نبيه أن يولي وجهه شطر المسجد الحرام بمكة ناحية الجنوب أقام سقيفة أخرى في هذه الناحية وأصبحت السقيفة الأولى مكاناً يستظل به المسلمون، وتبعاً لسنة التطور والارتقاء، وجد المعمار أن يصل بين السقيفتين الشمالية والجنوبية وأصبح هذا الشكل هو التصميم الأول للمسجد: إيوان من كل جانب يحف بصحن مكشوف في الوسط، وعلى نسق هذا الطراز اقتبست المساجد الإسلامية عبر العصور في جميع الأمصار والولايات الإسلامية ثم اتخذت المنارات في أركان المسجد وفتحت في الجدار الجنوبي (جدار القبلة) حنية تعرف بالمحراب. وكان على المعمار أن يزين المسجد بالآيات القرآنية وبالزخارف النباتية والهندسية من الجص حتى يظهر بصورة رائعة تتفق مع منزلة المسجد وقدسيته.

الأسلوب المعماري الأندلسي:

وابتكر المعماري الأندلسي النظام المزدوج للعقود وفي تناول الآجر والحجارة بصنجات العقود وفي اتخاذ المساند الملفوفة، ولم تكن فكرة ازدواج العقود مجرد فكرة زخرفية بل أن لها هدفاً معمارياً هو رفع المسجد إلى ثلاثة أمثاله لإنفاذ الهواء والضوء إلى القبلة، وهكذا وضع المعمار عقوداً متجاورة تقوم مقام الأوتار الخشبية وتربط الأعمدة فيما بينها عقود أخرى نصف اسطوانية تحمل الجدران التي يرتفع عليها السقف وتستند هذه العقود الأخيرة على أرجل من الحجر المنجور مما كان سبباً في ارتقاء

السقف إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الأعمدة، وتستند الأرجل العليا على مساند تتألف من ثلاثة أو أربعة فصوص متراكبة فوق الآخر. واهتم المعمار بأن تتناوب ألوان العقود إذ بعضها باللون الأصفر الشاحب والأخرى باللون الأحمر وذلك نتيجة لتناوب الحجارة والآجر بحيث يتألف من هذا التعاقب سنجة حجرية وثلاثة صفوف متلاحمة من الآجر الأحمر تؤلف سنجة أخرى وبهذا يكتسب المسجد مظهراً زخرفيا جميلاً.

وقد ظهرت العقود المفصصة والمتشابكة وشاع استخدامها العقد الثلاثي الفصوص في زيادة الحكم المستنصر لمسجد قرطبة بحيث تألفت شبكة من العقود وقد أدت هذه الفكرة إلى ابتداع نظام معماري معقد فان تشابك العقود كان من شأنه أن يضفي على البناء روحاً من الرشاقة والجمال في وقت واحد. كما استخدام المعمار نظام التقبيب القائم على تقاطع الضلوع ومثال ذلك مسجد باب مردوم ومن قبابه ما يمثل شكلاً رباعياً منحرفاً ذا أقطار بحيث يبدو كأنه قبوتان من الطراز القوطي أحداهما داخل الأخرى ومنها ما يبدو على شكل مثمن ومنها ما يقلد تقاطع القبة المخرمة الكبرى بجامع قرطبة وانتقل هذا الأسلوب إلى أوروبا.

أما أبدع الأساليب الزخرفية فيمثله أصدق تمثيل واجهة محراب قرطبة الذي عليه سبع عقود ثلاثية الفصوص دقيقة التكوين والزخرفة يعلوها افريزان بين بحرين من الفسيفساء المذهب على أرض الزجاج اللازوردي وعلى رأس المحراب خصة من الرخام مشبوكة محفورة منمقة تشبه القوقعة

المقلوبة وقد نحت الفنان في إزاء واجهة المحراب الرخامي توريقات وتشجيرات غاية في الروعة والجمال.

تطور عمارة المساجد والتحصينات:

وتطور الأسلوب المعماري فأقيمت القباب بأنواع مختلفة فوق أسطح المساجد لتبدو أكثر جمالاً وتنسيقاً ومن المظاهر المعمارية وجود أبواب محورية في المساجد الفاطمية ووجود مآذن في الركنين الأماميين وهما بارزان، والقباب المحولة على مثمن ذي حنايا والقباب المضلعة من الداخل والخارج والمدخل البارز والمغارتان البارزتان في حائط المدخل الرئيسي للمسجد.

أما نظام التحصينات التي اهتم بها المعمار في بناء الحصون والقلاع استخدام الباب المنكسر الذي يحتم على المهاجم إذا حاول دخول الباب إلا يخترقه في خط مستقيم بل يضطر أن يجتاز الباب مكشوف الذراع وحتى إذا تمكن من اقتحام الباب وجد نفسه داخل رحبة محصورة بين جدران بها فتحات يقذف منها المدافعون السهام من جميع الجوانب والخلف، وعلى المهاجم إذا اجتاز الرحبة أن يتعطف يساراً في ممر طويل بين جدارين بهما ممرات داخلية وفتحات للسهام، وهكذا تتلاحق على المهاجم صفوف السهام والتعويق حتى يصبح النجاح في اقتحام الباب وفتح الحصن بعيد المنال لن يتحقق بغير ثمن باهظ.

كما اتخذ المعمار الشرفات الحجرية البارزة في أعلى الأسوار كما فتح في أعلى الأبواب فتحات أخرى لصب الزيت المغلي والمواد الملتهبة وقد

استخدمت هذه الأساليب في القصور العربية التي شيدت أيام الأمويين مثل قصر الحير الشرقي والغربي بالأردن.

الطرز الزخرفية:

أولاً: الخط العربي:

كان الخط العربي هو العنصر الأول الذي اعتمد عليه الفنان، فقد ساعد الخط الفنان لمرونة الخط وقابليته للمد والانثناء والاستطالة والاستدارة ليكتسب إبداعاً واتقاناً، وكان الخط يستند إلى أصول هندسية وقواعد رياضية أصلها الألف وهي خط مستقيم يعتبر قطر الدائرة وبقية الحروف أجزاء من الألف تحيط بها ولو أعيدت جميع الحروف إلى التسطيح وأزيل تقوسها كانت من الألف بنسبة معينة ثابتة.

ولم يقتصر استخدام الخط العربي (الكوفي أول الأمر) على كتابة المصاحف وفي كتابة الأحاديث النبوية وأوامر الخلفاء إلى الولاة كما زينت بالخط عقود المساجد والمحراب وباطن القباب وغيرها. وقد وضعت المدرستان العراقية والشامية النظم والمقاييس للخط العربي واهتمت المدرسة المصرية بتجويده وابتكرت منه خط الطومار بأنواعه النسخ والثلث، كما ابتدعت المدرسة العثماني بعد استعانتها بالخطاطين العرب، أنماطاً جديدة من الخط منها خط الرقعة والديواني والإجازة والهمايوني، وابتكرت إيران أنواعاً من الخط هي خط التعليق الذي تجلت فيه الحياة والحركة كما ابتعدت خط النستعليق الذي يجمع بين النسخ والتعليق

ويتميز بالخفة والسلاسة والمطاوعة وقد استخدم هذا الخط في زخرفة المخطوطات والمقامات وتزيين المباني التيمورية.

ثانياً: الزخرفة النباتية:

انصرف الفنان المسلم إلى إتقان الزخرفة النباتية وبعد بها عن الطبيعة وعمد إلى تطويرها فاستطالت الاغان وتحورت الأوراق بطريقة انفرد بها الفنان المسلم وتميز بها، على أنه جمع بين الخط والزخرفة فأخذ يجمّل في الحروف ويعدل في أشكالها ويصعد ببعض أجزائها ويحذف منها ما يتنافى مع أصول الزخرفة من تناسق أو تقابل أو تناسب كما كان يملأ ما بين سيقان الحروف بوحدات زخرفية كما ينهي الحروف بوريقات نباتية زادتها جمالاً.

وهكذا بدت عظمة الفن في تطوير الخط الكوفي الذي عرف آنذاك بالكوفي الزهر الذي ملأ تيجان الأعمدة في القصور والمساجد.

وأبدع الفنان في استخدام العناصر الهندسية كالدوائر المتشابكة والأشكال المتعددة الأضلاع كالمثمن والمعين والجمع بين الرسوم الهندسية والنباتية جنباً مع الخط الكوفي بتناسق بديع يدل على ابتكار وإبداع يبعث على الإعجاب والتقدير.

ثالثاً: الجص:

واستخدم الجص على أوسع نطاق في تزيين عقود المباني والجدران على هيئة طراز يجري عليها بالزخارف الهندسية أو النباتية أو بالخط الكوفي أو على هيئة مناطق مستديرة أو معينة بداخلها زخارف نباتية، وقد ظهر استخدام الجص في مدينة سامرا التي شيدها الخليفة المعتصم العباسي عام ٢٢١هـ ثم انتقل إلى مسجد ابن طولون بمدينة القطائع حاضرة مصر الطولونية وتطور فن الزخرفة بالجص ووصل إلى درجة عالية من الإتقان والسمو في العصر المملوكي حين استخدم في سد النوافذ وملء الفراغ بين الوحدات الزخرفية بالنوافذ بقطع الفسيفساء.

وقد تميز المعمار والفنان الأندلسي بتغطية المساحات كلها بالرسوم المزدحمة، واستخدام الخط الكوفي ذي الحروف المتشابكة ويظهر هذا واضحاً في قصور بني نصر بغرناطة إلى جانب الإسراف في استعمال المترمضات في المداخل والقباب بصورة لم يسبق لها مثيل.

ومن أجمل القباب قبة قلاوون بالقاهرة التي امتلأت فتحات نوافذها بالبرونز والجص وتتجلى فيها براعة الفن وحذقه في أبهى صورة فيخال من يشاهد هذه التحفة الفنية أنها نسيج مطرز تفنن الصانع في تنميقه وزخرفته كما طعمت القبة بالفسيفساء التي تبدو كعسل النحل أو الرواسب الكلسية.

وأبتكر الصانع أسلوب الحفر على الخشب بالزخارف النباتية والهندسية وابتدع نظام التعشيق والتجميع في خرط الخشب في صناعة المنابر والمشربيات وقواعد المصاحف كما اتخذ من هذه الحشوات أشكالاً هندسية فوق السطح المراد تغطيته فكان منها المثلث والمربع والمخمس والمسدس والمثمن وقد ظهرت هذه الأشكال النجمية تحف بها الكتابة العربية كوفية ونسخية في تناسق بديع.

واستخدم نفس الأساليب الزخرفية نباتية وهندسية وحيوانية في زخرفة الأواني الزجاجية والزخرفية والمعدنية والعاجية كما عني بتطعيم النحاس بالفضة ليبدو أكثر جمالاً.

وهكذا استطاع المعمار والفنان المسلم أظهار نبوغهما في العمائر والقصور والمساجد والصناعات المختلفة ووشى (طعم) النسيج بالذهب وزينه بالزخارف وابتكر الألوان التي تبهج النظر وتجذب الإنسان لمشاهدتها وتنتزع إعجابه.

هذه صورة للأساليب الزخرفية التي سار عليها الفنان في كل الدولة الإسلامية من المشرق إلى المغرب وأن انفردت بعض الولايات بميزات فرعية خاصة لكن وحدة الفن وأصوله كانت واحدة في جميع أنحاء الدولة عبر العصور.

المراجع

(١) فنون الإسلام :دكتور زكي مُحَمَّد جسن

(٢) Islamic Art David Talbot Rice.

(٣) The World of Islam, Ernst Grube.

(٤) Early Moslem Archticture K.A.C. Creswell.

(٥) A picture History of Archaeology, by C.W. Cream.

الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي

د. زكي محمد حسن

لم يكن المسلمون أول من استعمل الكتابة في زخرفة العمائر والتحف وسائر الآثار الفنية، فقد سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى، ولكن ليس ثمت فن استخدم الخط في الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامي. ولا غرو، فإننا إذا استثنينا الكتابة الصينية – وهي نوع قائم بذاته – لا نجد خطاً أوفق للزخرفة من الخط العربي، فحروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض، بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس. والخطوط العمودية والأفقية في هذه الحروف يسهل وصل بعضها ببعض، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يتجلى فيه الجمال والإتزان والإبداع.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذه المناسبة أن العرب أفلحوا في أن يفرضوا لغتهم على معظم الأقاليم التي فتحوها، وأنهم حين لم يفلحوا في القضاء على اللغات القومية في كل طبقات الشعب في بعض البلاد التي دانت لهم استطاعوا أن يحوّلوا تلك البلاد إلى كتابة لغتها القومية بالخط العربي. وهكذا انتشر



شكل (١) : كتابة بالخط الكوفي المورَّق في مدينة آمد القرن ٥هـ (١١م)

الخط العربي في الإمبراطورية الإسلامية كلها وقد أتيح له بعد ذلك أن يصل في نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية قاطبة.

والحق أن انصراف معظم الفنيين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية، أظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التي أبدعوا في ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة في هذا الميدان، في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماماً، حتى أصبحت هذه الزخارف من أبين مميزات الفنون الإسلامية عامة، واشتركت فيها أمم الإسلام قاطبة واستعملها الفنيون في شتى العمائر والآثار الفنية.

وحسبنا أن معظم الكتابات التي نراها على العمائر والتحف الإسلامية لا يقصد بها تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو تاريخه أو التبرك



شكل ٢ : صفحة بالخط الكوفي الزخرفي في مصحف من القرن الخامس أو السادس الهجري
(١١- ١٢ م)

ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب، بل قصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً بذاتها.

وللكتابة الزخرفية شأن عظيم في تاريخ الفنون الإسلامية، إذ أننا نستطيع أن نتخذها أساساً وسبيلا لتأريخ العمائر والتحف ذات الكتابات، لأن لكل عصر ولكل إقليم في العالم الإسلامي أسلوبه في الخط وزخرفته، فيمكن لذوي الخبرة أن يدرسوا الزخارف الكتابية، وأن ينسبوا البناء أو التحفة الإسلامية إلى العصر أو الإقليم الذي صنعت فيه.

وفضلا عن ذلك فإن أشرطة الكتابة الزخرفية توجد تنويعاً في الزخرفة، وتبعد ما قد ينشأ من ملل بسبب سيادة عناصر زخرفية من نوع واحد، سواء أكانت هندسية أم نباتية، ولا سيما في فن كالفن الإسلامي، يفرط في استعمال الزخارف إفراطاً كبيراً، ويحرص على تغطية المساحات بها كلها استطاع الفنيّ إلى ذلك سبيلا.

وكانت أنواع الخطوط العربية في فجر الإسلام تنسب إلى المدن الإسلامية المختلفة: مثل مكة والمدينة والأنبار والحيرة والكوفة. والظاهر أن القوم في الكوفة عنوا عناية خاصة بتجويد الخط والإبداع في رسم الحروف، وغلب عليها عندهم اليبوس والصلابة والجفاف والميل إلى التضليع أو التربيع، فألبسها كل ذلك طابعاً هندسياً. وانتشر الخط الكوفي في سائر أنحاء العالم الإسلامي، واستعمل في كتابة المصاحف وعلى قطع

النقود، وفي العمائر وشواهد القبور، وسائر الكتابات التذكارية. أما أعمال التدوين العادية والمكاتبات المختلفة فقد استعملت فيها الخطوط اللينة أو المدوّرة أو المرسلة، لأنها أطوع وأكثر مرونة وأوفر للوقت. ولا ريب في أن الخطوط المدوّرة اللينة عاشت منذ بداية الإسلام جنباً إلى جنب مع الخط الكوفي المضلع اليابس، ولم تكن مرحلة متأخرة في تطوره، كما ظن بعض المشتغلين بالفنون الإسلامية حين تبينوا أن الفنيين المسلمين أخذوا في الانصراف عن الخط الكوفي منذ القرن السادس الهجري (١٢م) وأقبلوا على استخدام الخطوط المدورة.



شكل ٣ : كتابة كوفية على أرضية نباتية .. في قبر محمود الغزنوى .. من القرن ٦ هـ (١٢م) .. من موسوعة الفن الفارسي

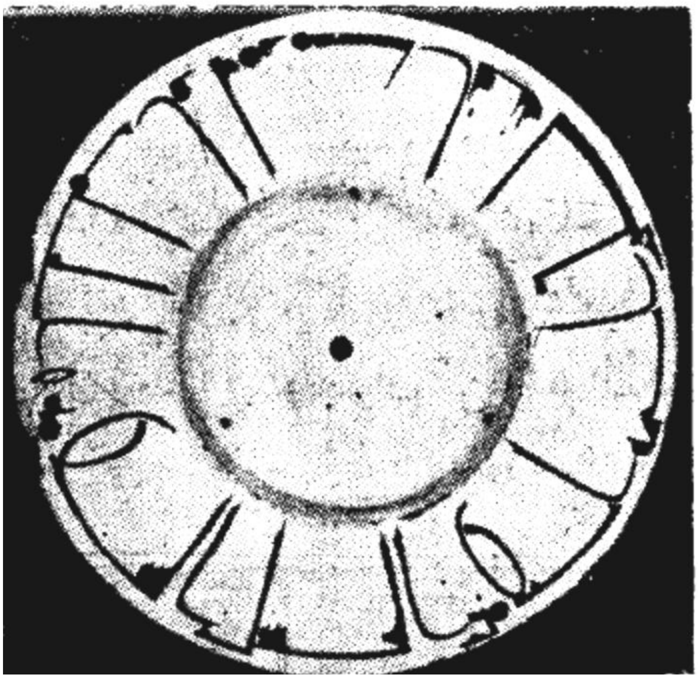
والمعروف أن العناية بجودة الخط كانت عظيمة في الإسلام. وأن الخطاطين كانوا أرفع الفنيين مكانة في العالم الإسلامي، لاشتغالهم بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر وخدمة الخلفاء والسلاطين، فلا

غرو أن طرُف ذوق أولي الأمر وأهل اليسار فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين.

حديقة الأفكار

وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية الكريمة أو الأدعية أو أبيات الشعر، وجمع منها الهواة المرّقعات (الألبومات) الفاخرة. وحرص الخطاطون على الفخر بآثارهم الفنية فذيلوها بإمضاءاتهم. وجدير بنا أن نلاحظ أن الخط عند المسلمين كان في معظم الأحيان غرضاً مقصوداً لذاته، ولم يكن وسيلة فحسب كما هو عند الغربيين. ومما يتصل بذلك أن الغربيين يعنون بجمع نماذج من خطوط عظماء الرجال حرصاً على اقتناء آثارهم. أما في الشرق فإن نماذج الكتابة تجمع لنفسها وحرصاً على ما فيها من إبداع. ونلاحظ كذلك أن الخطاطين المعروفين عند المسلمين كثيرون على عكس الحال عند الغربيين والحق أن تجويد الخط هو الميدان الوحيد في الفنون الإسلامية الذي نعرف أبطاله ونستطيع أن نستقصي أخبارهم بفضل ما كتبه لهم علماء المسلمين من التراجم بينما أهملوا سائر الفنانين فلم يصلنا من أخبارهم شيء كبير.

وقد عرف المسلمون ضروباً شتى من الخطوط العربية المدورة، كخط النسخ والثلث والرقعة والريحاني والديواني والمغربي، وأبدع الإيرانيون منهم في خط



شكل ٤ : صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر عليه كتابة بالخط الكوفي الجميل من القرن ٣ هـ (٩م)

التعليق والنستعليق[١]. وكان لكتاباتهم في هذه الخطوط إتزان ورشاقة ورونق مما أكسبها طابعاً زخرفياً كبيراً، ولكن المقام لا يتسع هنا للكلام على مفاخرهم في هذا الميدان، فحسبنا أن نعرض للزخارف الكتابية في الخط الكوفي، لأنها تكاد تكون مستقلة عن تجويد الخط نفسه.

ويرجع البدء في زخرفة الخط الكوفي في مصر إلى نهاية القرن الثاني الهجري. ثم انتشرت الزخارف الكوفية بعد ذلك في أنحاء العالم الإسلامي. ولكن القسم الشرقي من الإمبراطورية الإسلامية كان بوجه عام أخصب

[١] راجع كتابنا "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" ص ٦٣ — ٦٦.

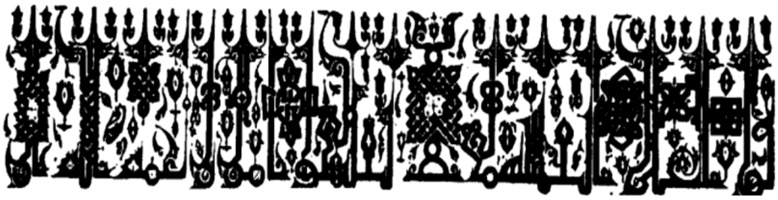
وأغنى في تلك الزخارف من القسم الغربي ولعل أجمل الأمثلة لإتقان الزخارف الكتابية الكوفية ما نجده في عمائر مدينة آمد (ديار بكر) وقد عنى بدراستها المستشرق السويسري فلوري Flury كما عنى بدراسة الزخارف الكوفية الفاطمية.

ومهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعاً في العالم الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري (١٠م) وبلغ ذروة مجده في القرنين الخامس والسادس.

وقد كان الخط الكوفي بسيطاً في مبدإ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد، ولا ترابط بين الحروف. ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفي رصين وهادئ . ورأي الفنيون أن في خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية، فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضروباً من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات.

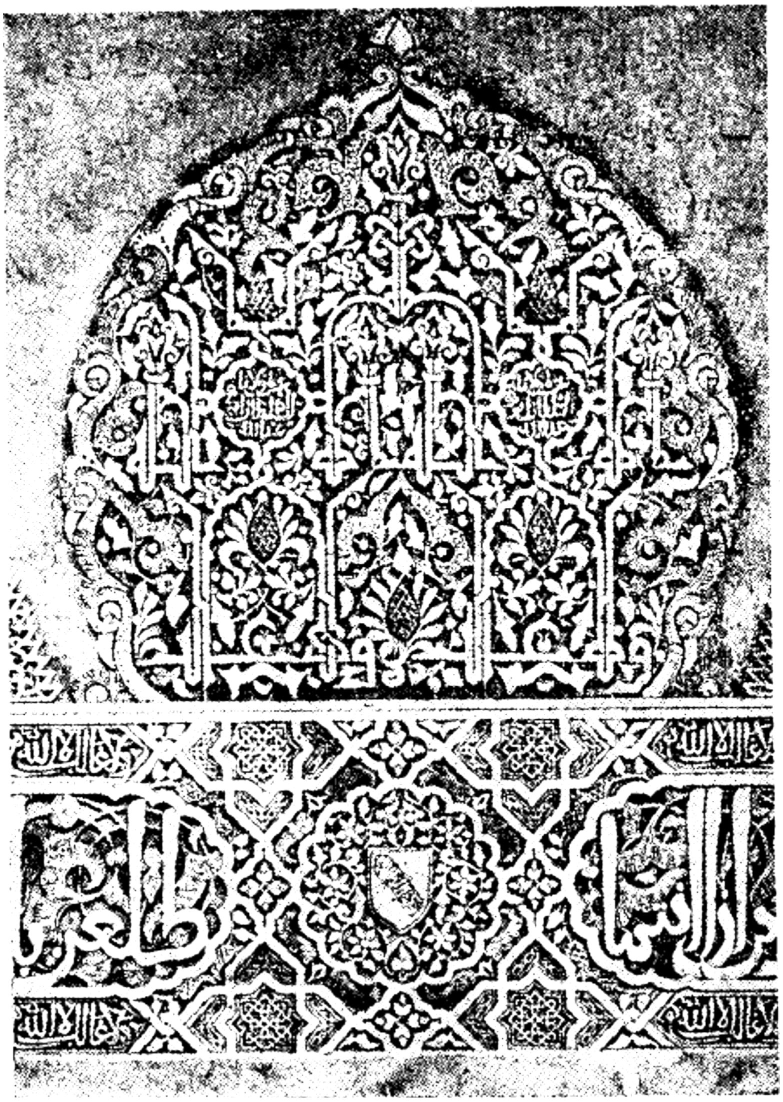
فمنها الكوفي المورق والمشجر، تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال، وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان، أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص (شكل ١). وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية في شتى أنحاء العالم الإسلامي. وأقدم ما نعرفه من النماذج المتقنة منه ترجع إلى

القرن الثالث الهجري (٩م). وإن يكن الثابت أنه عرف في وادي النيل منذ نهاية القرن الثاني.



شكل ٥ : كتابة كوفية زخرفية من ضريح بيري عالمدار في إيران ٤١٨ هـ .. عن موسوعة الفن الفارسي

ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على أرض من الزخارف النباتية المستقلة عنها. وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة، بل تبدو كأنها تنحدر في اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف، ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والانساع وحسن التوزيع. ومن أمثلة ذلك صفحة من مصحف من القرن الخامس أو السادس الهجري (١١– ١٢م). ونص ما فيها من إحدى آيات سورة المائدة: "حظا مما ذكروا به ولا تزال تطّلع على خائنة منهم إلا قليلا منهم فاعف عنهم واصفح، إن الله يحب" (شكل ٢). ومن أمثلته أيضاً كتابة جميلة على قبر محمود الغزنوي في مدينة غزنة (شكل ٣) ومنها كذلك الصفحة الأولى من أنجيل محفوظ في المتحف القبطي بالقاهرة وقد نسخ في دمشق سنة ١٣٣٤م وفي هذه الصفحة تذهيب ورسوم هندسية جميلة تعتبر من أبدع ما أنتجه الفن الإسلامي في عصر المماليك وعليها بالخط الكوفي الجميل، "الإنجيل الطاهر



شكل ٦ : زخارف كتابية في حوش الريحان بقصر الحمراء في غرناطة القرن ٧هـ (١٣م)

والمصباح الزاهر ينبوع". (انظر اللوحة الرابعة من هذا الجزء). وهذا الإنجيل من المتحف التي تشهد بأن أساليب الفن الإسلامي لم تكن وقفاً

على المسلمين وحدهم، بل أتبعها سكان الإمبراطورية الإسلامية من مسلمين ومسيحيين.

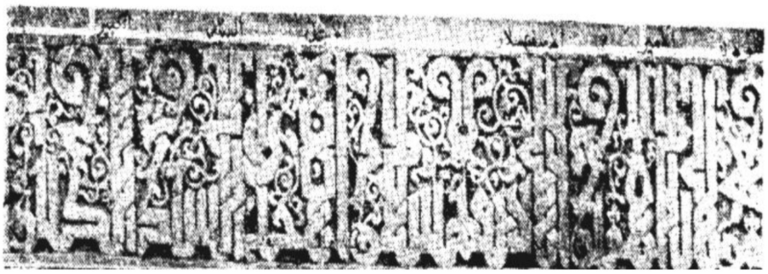
وقد نرى على العمائر زخارف في سطحين متباينين، بالأرضية – أو الخلفية كما يريدون تسميتها – تكسوها رسوم دقيقة من الزهور والفروع والسيقان النباتية، ثم تقوم الكتابة الكوفية بينها منقوشة نقشاً وافر البروز.

وقد يعمد الخطاط في استعمال الخط الكوفي في الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية، فيعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفي بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر فضلا عن جعل النهاية العليا لأصابع الحروف تشبه قط قلم البوص حين يقطع رأسه عرضاً في بريه. ومن أمثلة ذلك صحن خزفي جميل محفوظ في متحف اللوفر، يرجع إلى القرن الثالث الهجري (٩م) وهو من صناعة سمرقند، وعليه عبارة بالخط الكوفي الجميل نصها: "العلم أوله مرّ مذاقته. لكن آخره أحلى من العسل. السلامة" (شكل ٤) والحق أن بلاد ما وراء النهر أنتجت نماذج بديعة من الخزف ذي الزخارف الكتابية، ولا سيما في سمرقند وبخاري، ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية.



شكل ٧ : كتابة بالخط الكوفي المضفر في مدينة شلا بمراكش من القرن ٨هـ (١٤م) .. عن مجلة هسبريس

ومن ضروب الزخارف الكتابية الكوفي المضفر ذو الحروف المترابطة. وقد يربط الفني بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسي. وقد تتعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شقا مقصّ. وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض. ومن أبدع أمثلة الكوفي المضفر كتابة في مشهد بيري عالمدار ترجع إلى القرن الخامس الهجري



شكل ٨ كتابة زخرفية في مدينة آمد من القرن ٦هـ (١٢م) .. عن فلوري

في إيران (شكل ٥). وقد أقبل الفنيون في المغرب والأندلس على استعمال هذا النوع من الزخارف الكوفية. ومن أمثلة ذلك الزخارف الكتابية في حوش الريحان بقصر الحمراء. وتتكرر فيها عبارة "ولا غالب إلا

الله" (شكل ٦). ومن أمثلته أيضاً كتابة من باب مدينة شلا من أعمال الرباط في مراكش (شكل).

ومن أمثلة الكتابات الكوفية التي تجمع بين التضفير والتوريق والأرضية النباتية ما نراه في إحدى كتابات مدينة آمد وترجع إلى القرن السادس الهجري (شكل ٨).

وثمت نوع آخر من الزخارف الكتابية هو الكوفي المربع وهو هندسي الشكل قائم الزوايا. ومن المحتمل أن تكون نشأته في إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية على الأختام الصينية. ومن المحتمل أيضاً أن يكون أساسه الزخرفة بالطوب



شكل ٩ : زخارف من الكوفي المربع في ضريح الضيخ صافي بمدينة أردبيل من القرن ١٠هـ (١٦م)

في إيران والعراق، وهي وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منه أشكال هندسية وقد ذاع استعمال هذه الزخارف الكتابية المربعة في العصر التركي المتأخر. ومن أمثلة الزخارف

الكوفية المربعة ما نراه في ضريح الشيخ صافي بمدينة أردبيل (شكل ٩). ومما يتصل بهذا النوع من الخط، الكتابات الكوفية ذات الأشكال الهندسية المختلفة، من مثلثات ومسدسات ومثمنات ودوائر، وقد ذاع استعمالها في العصور المتأخرة، ومن أمثلة هذه الأشكال الهندسية شكل نجمي قوامه اسم "مُحَمَّد" مكتوب بالخط الكوفي ثمان مرات (انظر رسم هذا الشكل في ذيل المقال).

ولا تفوتنا الإشارة إلى ضرب آخر من الزخارف الكتابية غير الكوفية، قوامه الكتابة بالخطوط المدوَّرة، بحيث تبدو العبارة على هيئة طائر أو حيوان أو شكل مقصود كشكل الطغرا (شكل ١٠) أو



شكل ١٠ : كتابة على شكل طائر من القرن ١١هـ (١٧م) .. عن كونل

سفينة نوح. وليس من السهل في كل الأحيان أن نصل إلى قراءة مثل هذه الكتابات التي يعمل الخطاط فيها على إظهار عبقريته في الخيال والإبداع. ولا ريب في أن من أبدع أمثلها ما نراه في الفرمانات وبراءات التعيين والرتب والأوسمة التي كان يصدرها سلاطين آل عثمان.

....

مجلة "الكتاب "– مصر – س١. ج٣– يناير–١٩٤٦

الغرب والشرق وأثر الفن الإسلامي على الفن الحديث

الأستاذ / بدر الدين أبو غازي



شارل لابيك لوحة زيتية تأثيرات من الزخرفة الإسلامية

بين ١٥ مايو، ١٥ سبتمبر ١٩٧٢ نظمت مدينة ستراسبورج معرضا تحت رعاية المجلس الأوروبي.. وهذا المعرض هو رابع معارض الفنون التي أقيمت في ظل المجلس بهدف الوقوف على المصادر التي ألهمت الفن الأوروبي وأوجه الشبه والتنوع بينها، وقد هدف المعرض الأخير إلى استقصاء ملامح تأثير الفن الإسلامي على الفن الغربي الحديث، وأقيم تحت عنوان «الغرب.. والشرق – الفن الحديث والفن الإسلامي»، وأوكل المجلس الأوروبي تنظيم هذا المعرض إلى لجنة جمعت عددا من خبراء الدول الأوروبية: النمسا، وبلجيكا، والدانمرك، والسويد، وفرنسا، وفنلندا، وألمانيا الاتحادية، وآيسلندا، والمملكة المتحدة، وآيرلندا، وايطاليا، ولوكسمبرج، وهولندا، ومالطة، وإسبانيا، وسويسرا، وتركيا.

إن الجيوش العربية والجيوش التركية غزت أوربا فأحدثت فيها هزة، ولكنها خلفت أثرا كبيرا يتمثل في هذا الإشعاع الحضاري الذي أتاح للقارة الأوروبية أن تستكشف روعة العمارة الإسلامية والقوانين الرياضية لفنونها.. وإلى العرب تدين أوروبا بشعراء التروبادور والأغاني الجرجورية، كما تدين أيضا بما أحدثه تراث العلم العربي والفلسفة العربية من أثر عميق.

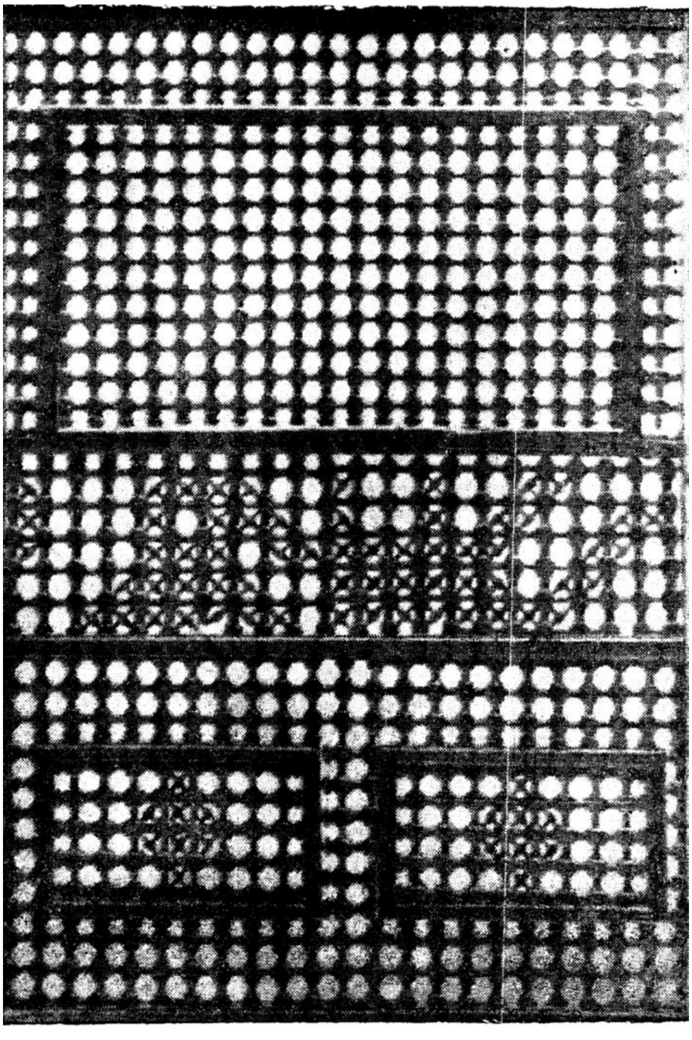
وهكذا قام على شاطئ البحر الأبيض تبادل ثقافي إلى جانب التبادل التجاري، ومن هنا كان هذا اللقاء بين الغرب والشرق مجالا لإذكاء شرارة الفكر والإبداع في العلوم والفنون على السواء.

وإذ يطرح موضوع اللقاء بين الغرب والشرق في مجال الفنون تبدو احتمالات لأكثر من تصور في إطار هذا الموضوع، منها أثر الشرقيات في التصوير الفينيسي منذ بلليني وكارباشيو وأثرها على الفن الفلورنسي، وكذلك ملامح الشرق في فنون الشماليين هولبين ورمبراندت، ثم المنحى الشرقي في فنون القرن التاسع عشر، ذلك الذي نلمحه عند آنجر وديلاكروا وشاسيريو وفرومنتان.

إن سحر «ألف ليلة وليلة» امتد إلى فنون أوروبا فانبهرت بأجوائها وانعكست هذه الأجواء على ألواح المصورين.. ولكن ذلك كله يسوقنا إلى مجال آخر كما أشار فيكتور برييه كبير أمناء متاحف ستراسبورج والمنظم العام لمعارضها. لقد طرح هذا المعرض كل هذه التأثيرات جانبا وركز اختياره على عناصر التشكيل الأوروبي الحديث في مواجهة الفن الإسلامي لإبراز مدى تأثر هذه العناصر بالقوانين الرياضية لهذا الفن وبمقوماته التشكيلية البحتة.. وهو بهذا يتناول خاتمة المطاف في عصرنا هذا لرحلة طويلة امتد فيها اللقاء بين روح الشرق وروح الغرب من خلال الفنون وتنوع خلالها التأثير المتبادل والاتصال الحميم بين الحضارتين وأحيانا الفصام بينهما حتى تبلور التأثير والتمثل لروح الفنون الإسلامية على تلك الصورة التي سعى المجلس الأوروبي إلى استقصاء ملامحها.

ومهما يكن من أمر فإن متابعة هذا الأثر الإسلامي على الفن الحديث تقتضينا أن نعود إلى منابع هذا التأثير وأن نتمثل الخصائص العامة للفنون الإسلامية والمناخ الذي شارك في تشكيلها وأن نقف عند بدايات

اتصالات الغرب بمصادر هذه الفنون ونتابع ملامح التأثير المختلفة في صورها العامة عبر العصور إلى أن تبدت على وضعها الراهن في فنون العصر الحديث.



مشربية من الفن الإسلامي مصر– القرن الثامن عشر مجموعة متحف اللوفر

وأول ما تجدر الإشارة إليه أنه إذا كانت أغلب فنون الحضارات الكبرى تنتسب إلى مكان بذاته نبعت منه واستقت من مصادره فإن الفن الإسلامي يتميز بامتداده على أبعاد مترامية من المكان وإلى تأثره بحضارات البلاد التي دخلها الإسلام، ومع ذلك فقد ظل هذا الفن حافظا سمة مشتركة لا تخطئها العين أضفتها عليه عبقرية الدين وروح المكان، تلاقيا معا فصاغا نسيجا بارعا متعدد الأشكال والألوان على رقعة فسيحة مترامية من الأرض امتدت من الصين حتى الأندلس.

وإذا كانت شبه الجزيرة العربية التي أشرق عليها الإسلام ظلت حافظة أسرارها التشكيلية حقبة طويلة من الزمان لم تتمثل فيها خيالها التصويري إلا في الشعر الجاهلي إلا أن روح التطلع والكشف عند الغربيين دفعت رجالهم إلى البحث عن آثار هذه الحضارة العربية في الفنون قبل الإسلام؛ فجاء الصيدلي الفرنسي ج. آرنو ليزيح الرمال التي حجبت آثار الجانب السعيد من شبه الجزيرة: اليمن وعدن وحضرموت.. هنالك نقب في حفائرها فكشف عن بقايا قصور ومعابد وتماثيل من الحجر والألباستر والعقيق تمثل شخوصا في حركة ضراعة، وكذلك حيوانات وزخارف نباتية اجتمعت فيها تأثيرات عدة من حضارات مختلفة تمثلها سكان الأرض السعيدة خلال طوافهم بالعالم سعيا وراء التجارة.

وما إن أخذ الإسلام ينشر نوره على سوريا والعراق ومصر وإيران حتى استحوذت العبقرية العربية على فنون هذه البلاد وتبنتها ونشأ الفن الإسلامي مشتقا من مصدرين أساسيين: الفن البيزنطي، والفن الساساني.

وكذلك من جوهر فنون البلاد البعيدة التي أدركها الإسلام.. كل هذه المصادر امتزجت بالنبع الإسلامي الفياض بالإيمان فأضفى عليها حياة حققت ظاهرة الوحدة مع التنوع في الفنون الإسلامية.

ففي التصوير عند الفرس تمثلت العبقرية الإسلامية التي اشتقت من الفن الساساني مصادرها ومنحتها بيئة إيران هذه البهجة اللونية والقدرة على الإبداع والتنوع.

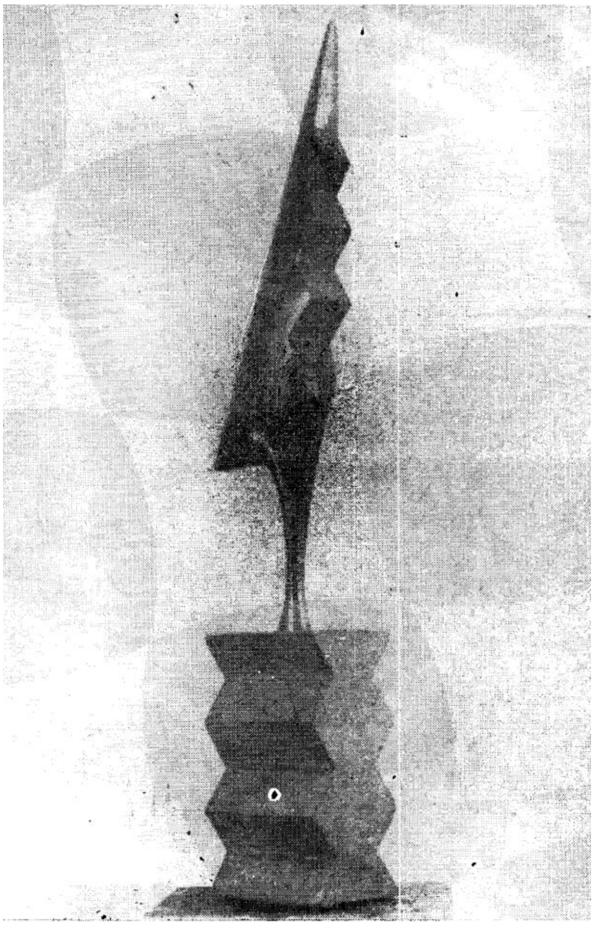
وقد ظلت فارس على مسرح التصوير زهاء خمسة قرون تقاسمتها مدارس أساسية ثلاث: مدرسة المغول، والمدرسة التيمورية، والمدرسة الصفوية.

تأثر التصوير الفارسي في عصر المغول بالتصوير الصيني وبدت ملامحه في أسلوب التركيب والتلوين.

على أن عبقرية الفرس التصويرية مزجت مختلف التأثيرات وخرجت بطابع خاص تطالعه في صور المخطوطات: جامع التواريخ لرشيد الدين في المكتبة الأهلية بباريس، الشاهنامة في صورها الموزعة بين متحف اللوفر والمجموعات الخاصة في أوربا وأمريكا.

ويبلغ التصوير الفارسي ذروته في عصر تيمور وخلفائه. هنا كانت عبقرية التمثل قد هضمت كل التأثيرات الأجنبية وخلصت بطابع خاص.

وجد المصورون في دواوين الشعراء مسرحا لخيالهم التشكيلي. سطعت الألوان في شاهنامة الفردوسي المحفوظة بدار الكتب المصرية. وتجلت قدرة الفنان في تحقيق الإيقاع والتناسق من خلال مناظر الحدائق والأشجار وصور الأشخاص مع قدرة على التوافق بين متن المخطوط ووضع المنمنمة.



الديك برانكوزي متحف الفن الحديث باريس

وجاءت مدرسة بخارى بأروع عبقرية تصويرية أنجبتها إيران. «بهزاد» هو هذه العبقرية الفذة من عبقريات الفن الإسلامي.. تجلت روعته في امتلاك سر اللون وقدرة التأليف التصويري والإحساس بالطبيعة والتعبير عن الملامح النفسية للشخصية من خلال الملامح الظاهرة، ما زال مخطوط كتاب بستان سعدي بدار الكتب المصرية يزهو بخمس صور من روائع بهزاد.. هي حينا غناء للطبيعة وتعبير عن الفردوس الأرضي كما يتجلى في لوحة الملك دارا وخيلة.. وهي حينا آخر إدخال لعنصر الدراما في التشكيل كما يبدو في لوحة يوسف وزليخا.

تأتي بعد ذلك المدرسة الصفوية.. تصويرها شاهد على عظمة عصر وأبهته، غير أن سمتها دقة الرسم وتنوع اللون وبراعة التأليف التشكيلي.

يظل التصوير الفارسي يعرض براعاته ويتفوق بمدارسه حتى القرن الثاني عشر الهجري فيتجاوز بذلك حدود العصر الوسيط ولا يخفت تألقه إلا قبل قرنين من عصرنا.

وفي الطرف الأقصى من العامل الإسلامي ظهرت مدرسة تصويرية رائعة في الهند تألقت بسحر هذه البلاد وتأثرت بطبيعتها ولكنها أضفت على لوحاتها ذلك الطابع الإسلامي الذي يفصح عن نفسه رغم نأي المكان. كما فاضت العمارة الهندية الإسلامية بروائع أخذت من مصادر المعمار الهندي ومزجته بهذا السحر الإسلامي الذي يتجلى في العقود والمآذن والقباب.

على أن ملامح التصوير الوطني في الهند تأكدت في عهد السلطان أكبر، وتأثر التصوير حينئذ بفن بهزاد وظهرت فيه روائع المنمنمات واللوحات الجدارية ثم ازدهرت الصور الشخصية في عصر جهانجير كما تجلت عبقرية الهند التصويرية في رسم الزهور والطيور والحيوانات والتغني بالطبيعة التي يندمج فيها الهندي بروحه اندماجا صوفيا ويحس بامتلاك شعري لها.

كذلك أبدعت تركيا في العمارة التي تألقت على ضفاف البسفور وتفوقت على أصولها البيزنطية. كما أبدعت في التصوير الذي تزخر بروائعه مكتبات استانبول، ففي هذه المدينة تحقق اللقاء بين المصورين الأتراك وبين الفنانين الإيرانيين الذين استقدمهم السلاطين كما تحقق بينهم وبين الفنانين الأوروبيين أمثال بلليني من كبار مصوري النهضة الإيطالية.

وكان من أروع إبداعات تركيا فنون الخط.. هنالك وجدت العبقرية التشكيلية مسرحا رحيبا للتفنن.. وتحقق من خلال الكتابة كفن قيم تشكيلية رائعة تمثل فيها معنى الغنائية في الخطوط ومفهوم التحوير والتجريد واستلهام الأشكال الأدبية والميدانية فيما يضاف إلى الخطوط من رؤوس الحيوانات أو الفروع النباتية حتى حفظت الكتابة وراء تجريداتها سر الخصائص التشكيلية ورغبة التعبير عن الحياة.. وغطت الكتابة التصويرية هذه الحدود أيضا فتحولت إلى رسم تشخيصي تلاقت فيه الصورة والحروف في تركيب يجمع الكلمة المكتوبة والشيء المصور ويحقق اللقاء بين القدسي والدنيوي في أشكال تحمل جوهرا من المعنى الإسلامي.

على أننا نعود بعد هذا الطواف إلى استقصاء بعض ملامح الفن الإسلامي في الأرض العربية: في الشام حيث كان قصر عمر يحفل باللوحات الجدارية التي تمثل الرقص والموسيقى ومناظر الصيد والحيوان.. وفي سامراء حيث كشفت الحفائر عن بقايا لوحات جدارية ملونة كانت تزين القبور ويتمثل فيها أخر نماذج التصوير الساساني، وفي مدرسة بغداد التي ازدهرت في القرن السابع الهجري وتمثل ازدهارها في تصوير المخطوطات الإسلامية وما حفلت به من روائع بدت في كتاب الحيل للجزري وعجائب المخلوقات للقزويني، وكتاب كليلة ودمنة، ومقامات الحريري.. وتصاوير يحى الواسطي الذي صاغ ببراعة في الوسائل وقدرة على التعبير مجموعة تمثلت فيها هبة التكوين وقدرة توزيع الألوان والمزاوجة في اللوحة بين التصوير والكتابة، مع امتلاك لواقعية التعبير والوعي بأسرار الزخرفة وتماسك عناصرها لإعطاء الإحساس بالامتلاء وتجنب الفراغ والسعي إلى احتوائه.

في كتاب الأغاني أيضا، وفي الآثار الباقية للبيروني منمنمات رائعة كشفت عن أسلوب مدرسة بغداد ودلت على براعتها في الوسائل وقدرتها على التعبير والتشكيل.

ومن روائع هذه المدرسة تلك المنمنمات التي أبدعها مصور كتاب الأغاني المحفوظ بدار الكتب المصرية– بدر الدين علي عبد الله.. تحت مرقمة تخفق الخواطر والنوازع وهو مع التزامه التقاليد التي أرساها فن المنمنمات الإسلامي إلا أنه عرف كيف يضفي على التقاليد مسحة من

الحياة وكيف يلتقط السوانح الشاردة ويسجلها جميعا بقدرة فائقة على التعبير.

هذه أعمال تنبئ عن أن المصور الإسلامي ليس مجرد صانع بارع، وإنما هو إنسان ذكي الحس واسع الاطلاع تشكل فنه من وحي بيئته وتلون بروح العقيدة الدينية التي صاغت قوانين هذا الفن وأنماطه.

كانت مصر أيضا أرضا خصيبة للفن الإسلامي حركت الوجدان التصويري بأشجان الروح وصبغته بألوان البيئة؛ ففاض على اللوحات الجدارية التي بقي فيها القليل النادر وعلى قطع النسيج والخيام وأواني الخزف وشبابيك الزجاج حيث شغل الفنان بهذا التجريد الهندسي الرائع.. بالجمال الرياضي الذي تنبئ عنه الزخارف النباتية.

ومن شبابيك الزجاج الى المشكاوات.. للمشكاة عند المسلمين قداسة تجلت وارتسمت في هذا الورع الديني الذي ينبض بلوامع الوجدان ويرتوي من منابع الروح.. في لون الميناء التي وشت زجاجها وفي تصميماتها الهندسية تتجلى صورة أخرى من مقدرات التصوير عند الفنان المصري الإسلامي.

أما صحائف الكتب المذهبة وتصاويرها وجلها يرجع إلى العصر المملوكي فتتمثل فيها قدرة بارعة للفنان الإسلامي وشغفه باللون وامتلاكه لأسرار جعلت الزخرفة الذهبية لصفحات القرآن تنبض بالنور وأضفت على رسوم الكتب نبضا يجيش بحرارة الحياة. من المعمار الشاهق حتى

منمنمات العاج الرهيف، ومن شواهد القبور حتى حلي الزينة، ومن الخزف ذي البريق إلى المشكاوات ومن المنحوتات الخشبية إلى المنحوتات المعدنية صاغت مصر الإسلامية عالما لا حدود لروعته وجاذبيته.

كما ازدهرت فنون العمارة والزخرفة وغيرها من الفنون الدقيقة في الأندلس وفي المغرب العربي في تونس ومراكش وكانت مراكز إشعاع حضاري واحتكاك مباشر مع الغرب.

على أن العبقرية الإسلامية لم تقصر إبداعاتها على العمارة والتصوير وفنون الخزف وغيرها من الفنون التطبيقية والفنون الدقيقة، وإنما كان لها أيضا مجالاتها في التشكيل النحتي الذي لم يخفت نبضه عند الفنان الإسلامي وإن توارى وراء الوحدات الزخرفية فصاغ منها أشكالا كأنها تجريدية تحتوي رموزا لأشخاص وكائنات عليها سمات الحياة.

كما أضفى على لوحات الخط الكوفي الحجرية والرخامية سمات من الحياة وملامح وجوه وأشكال كائنات تكاد تفصح عن نفسها وراء التحوير الزخرفي للحروف في أشكالها الآدمية والحيوانية والنباتية.

وتجلت في الأفاريز الخشبية سمات النحت بل إن الإنسان اتخذ مكانه في العناصر الزخرفية في هذه الأفاريز كما يبدو في أعمال الفنان القاهري في العصر الفاطمي حيث نلمح على الأفاريز الخشبية صور الأشخاص، ونشهد عراكهم في ساحات الصيد واندماجهم في مجالس الغناء والرقص في

روعة من التناسق التشكيلي ومزج للعناصر الهندسية المجردة والعناصر التشخيصية مزجا موفقا فيه امتلاك لسر التحوير والتبسيط.

وكان نحت تماثيل الحيوان من روائع الفنون في بعض العصور الإسلامية، ولعل تمثال العقاب في إيطاليا من نتاج العصر الفاطمي بمصر ما زال تجسيما لقدرة الفنان على النحت بحس يجنح إلى التحوير والتبسيط وإعادة صياغة الأشكال صياغة نحتية رائعة بل إن الأواني المعدنية في احتفائها بالشكل تمثل وجها آخر من وجوه الحس النحتي عند الفنان.

وإذا كانت هذه الدراسة إنما تتركز أساسا على أثر الفن الإسلامي على الفن الأوروبي الحديث فإن عامل الفنون الإسلامية المترامي الأبعاد في المكان والزمان يستعصي على البحث بإفاضة في هذا المجال.

وحسبنا هذه العجالة تعطي لمحات منه، وتسوقنا إلى الوجه الثاني للبحث ابتداء من علاقات الفن الغربي بالفن الإسلامي حتى تلك الصورة الأخيرة من هذه العلاقات في عصرنا الحديث حيث أصبح منطق التشكيل البحت مصدر ايحاء للفنان الغربي المعاصر.

لقد كان لسحر الشرق بعامة وقع أخاذ على فنون الغرب.. وبرغم اختلاف فلسفة الإبداع الفني في الشرق والغرب إلا أن التلاقي بينهما كان يقع في فترات من التاريخ ويحدث أثره.. كان كذلك عندما امتدت إمبراطورية الإسكندر وقاربت آسيا الصغرى وعندما اتجه المغول في امتداد

غزوهم إلى الغرب. وكذلك عندما اتجه بعض الرحالة مثل ماركوبولو في القرن الثالث عشر إلى التجارة مع الشرق.

وفي عصر النهضة الأوروبية بدت معالم هذا التأثير كما تقدمها بل سبقها تأثيرات عدة واضحة منها أثر الخط العربي الذي أخذ يرتسم على التحف الأوروبية منذ القرن الثامن الميلادي كما استخدمت زخارف الخط الكوفي على أبواب بعض الكنائس والمباني.

ثم تجلى هذا التأثير بصورة واضحة في عصر النهضة، واتجه النظر إلى الخط العربي كإضافة إلى العناصر التصويرية والنحتية في الأعمال التشكيلية. تجلى ذلك في بعض أعمال بيزانلو من فناني عصر النهضة. كما ظهر في أعمال جيوتو وعلى الأخص في الزخارف النباتية التي رسمها في مدينة بادوفا. وأيضا في لوحات المصور الفلورنسي فيليبو بلليني.

وفي القرن الثامن عشر أدركت الفنون الزخرفية والتطبيقية في الغرب روعة الجمال الشرقي وجماليات الفنون الإسلامية فمستها موجه جديدة انعكست على هذه الفنون.

على أننا نرى في القرن التاسع عشر أثرا آخر عميقا عند زعيم من زعماء فن التصوير– أوجين ديلاكروا– كانت رحلة شمال أفريقيا بالقياس إلى ديلاكروا كشفا لرؤى جديدة.. انبهارا بالضوء الناصع ونهما للتعبير عن كل ما حوله.. الطبيعة والناس والأزياء والخيول الجامحة، وكما أثرت الرحلة في أجواء فن ديلاكروا وعالم رؤياه فإنها أثرت أيضا في الجانب التقني من

فنه. ولعلنا هنا نلمح بدايات التأثر بالقيم التشكيلية الإسلامية التي جاء امتدادها في العصر الحديث.

هنا نلمح إدراك ديلاكروا لرؤية الفنان الإسلامي في حرصه على إلغاء التفاصيل وكل ما هو تزيد في التعبير مع التركيز على الجوهر وتلخيص رائع للأشكال.

يقول ديلاكروا «لم ابدأ في عمل شيء له أهمية إلا ابتداءً من رحلتي إلى شمال أفريقيا، وابتداءً من اللحظة التي نسيت فيها التفاصيل الصغيرة. ولم أعد أحفل في لوحاتي إلا بالجانب المثير والشاعري فحتى هذه الرحلة كنت معنيا بدقائق الأشياء.. تلك الدقائق التي يرى فيها عدد كبير من الناس الحقيقة بذاتها».

ولكن رحلة ديلاكروا هدته الى تعبير صادق عن الروح الشرقي قائم على الملاحظة المباشرة وعلى التلاقي مع معجزة الضوء، وبساطة شمال أفريقيا أمدت فنه بحيوية تتألق بالنور وترتجف بكل ما تحتويه من نبض الحياة.

ولكن الاتصال الحميم بالفنون الإسلامية بدأ حقا حوالي سنة ١٩٠٠ كما أشار "ميشيل أوج" أمين متحف الفن الحديث بباريس، وكان ذلك مرة أخرى نتيجة للغزوات وأيضا بسبب اهتمامات الباحثين الإثنوجرافيين ومؤرخي الفن ورجال الآثار.

في هذه الحقبة انتشرت المطبوعات المصورة عن الفنون الإسلامية وتعاقبت معارض هذه الفنون في المعرض الدولي بباريس سنة ١٩٠٠، وفي متحف الفنون الزخرفية الباريسي سنة ١٩٠٣ وفي ميونخ سنة ١٩١٠.. ودخل الشرق الإسلامي في المجال البصري لفناني تلك الحقبة قبل الفن الزنجي وفنون الأقيونسية وغيرها من فنون الشرق وإن جاء بعد الفنون اليابانية بقليل.

حقيقة كان هناك من قبل حنين إلى الشرق ونزعة إلى الهروب من الحضارة الغربية الآفلة في نهاية القرن التاسع عشر تمثلت في فن جوجان وأدب رمبو وبييرلوتي.

ولكن دافع الباحثين المحدثين في دراستهم واكتشافهم للفنون الإسلامية كان دافعا آخر كما أن اتصال الفنانين الأوروبيين بالشرق الإسلامي كان بهدف البحث عن أساليب جديدة من التناول.

هذا وإن استمر امتداد الرحلة إلى الشرق عند كثير من الفنانين في تأثرهم بالجو الشرقي في أعمالهم أو تسجيلهم لمناظر عربية برؤية غربية أو برؤية امتزج فيها الشرق والغرب.

من هؤلاء من رحلوا الى الجزائر وسوريا ولبنان أداءً للخدمة العسكرية أمثال مونيه وبازيل وفهبار وأوجام.

ومنهم من رحلوا انبهارا بروح الشرق أمثال باسمان وأندريه لوت وديزونيه وشابلان ميدي ودوفرين وغيرهم ممن استقصى الدكتور عفيفي بهنسي الملامح العربية التصويرية لديهم في رسالة الدكتوراه التي تقدم بها إلى جامعة باريس سنة ١٩٦٤ عن الأثر العربي على التصوير الأوروبي الحديث.

ولكن تمثل القيم التشكيلية يأخذ في التبلور في أوائل القرن العشرين عند فنانين آخرين بل في نزعات واتجاهات المحدثين.. في اللون عند بعض الفنانين الحوثيين، وفي صراحة الخط وحيويته عند الفنانين المخططين وفي بعض أساليب معالجة أسطح اللوحة عند التكعيبيين.

وظل الفنانون المستشرقون المولعون بعنصر الحكاية وجانب الإبهار ماضين في طريقهم ينتظمهم معرض سنوي لأعمالهم التي يمكن تسميتها بالشرقيات لاستلهامها جو الشرق وطنافسه وملامح سكانه.. هم امتداد لجيل من الكبار أمثال أنجر وشاسيريو بل هم امتداد لديلاكروا في معالجته لموضوعات وأحداث عربية.

في حين بدأ جيل آخر من بينه ماتيس وكاندنسكي وبول كلي يرون في الشرق شيئا آخر غير جاذبيته التصويرية من حيث الموضوع، يرون النور ويحللون الظواهر الضوئية من أجل اكتشاف حلول تشكيلية جديدة.

وجاء ماتيس الى مراكش بعد اتصاله بالفنون الإسلامية من خلال المعرض الذي أقيم في باريس سنة ١٩٠٣، ومعرض ميونخ سنة ١٩١٠

وبهرته الأجواء العربية وانعكس على لوحاته الجزائرية سحر هذا الانبهار، بينما كان للمنمنمات الفارسية عليه أثر عميق. يقول ماتيس «أن الكشف قد جاءني من الشرق، وعلى سبيل المثال قد أطلعتني المنمنمات الفارسية على إمكانيات لا حصر لها..».

إن هذا الفن قد أوحى له رغم امتلائه برحابة تشكيلية حقة وأتاح تفسيرا جديدا للشكل والنور والفضاء وسيادة اللون الذي يضفي على اللوحة وضاءة ونضارة وشاعرية مبهرة كما أنه وجد في هذه الفنون الإسلامية معينا أثرى حسه الزخرفي وكشف له عن أسلوب جديد في البناء والتركيب يقوم على هذه التكوينات الرأسية التي تتنكب حيل الفن الغربي في معالجته البعد الثالث على سطح اللوحة.

وقد قامت بين فن ماتيس وبين فن المنمنمات الإسلامية صلات حميمة تمثلت فيما ساد لوحات تلك الحقبة من صفاء في الصبغة اللونية وتبسيط للأشكال وسيادة للعنصر الزخرفي واختفاء البعد الثالث وإنكار الظلال باعتبارها حيلة تنأى عن الصدق واعتبار اللون وحده مصدر النور.

ولكن ماتيس ظل مع ذلك فنانا أوروبيا كما لاحظ أميل موللر، وإن أمده الفن الإسلامي بمعين لأبحاثه التشكيلية أتاح له اكتشاف إمكانياته.

وهذا هو معنى التأثير الذي نلمحه في الفنون الحديثة فهي لا تحتذي ولا تعتنق بالكامل قوانين الفن الإسلامي، ولكنها تتأثر بفلسفتها التشكيلية وتفيد من أساليبها في الصياغة.

وهذا هو أيضا ما حققه كاندنسكي في لوحاته التجريدية، لقد اتصل كاندنسكي بالفن الإسلامي وأتاحت له الرحلة إلى تونس سنة ١٩٠٥ الاتصال بمنابع هذا الفن، وإذا كانت روح التجريد من سمات الفن الإسلامي وهي كما يرى مارسيل بريون نتيجة تقاليد جنس وموروثاته وليست نتيجة موانع دينية فإن كاندنسكي أحد رواد التجريدية الروحية وأعظم ممثليها قد صافحت روحه ذلك الفن المجرد الإسلامي في صفائه وغنائيته.

وهناك تأثير آخر نلمحه عند فنانين آخرين أمثال بونار وفوبار في تأثرهما باللون في الفن الإسلامي وفي تنكبهما للفراغ في اللوحة فيبدو نسيج لوحاتهما كسجادة إسلامية تتصدى بالألوان والأشكال.

أما بيكاسو فقد أخذ عن الفن الإسلامي عنصر تحويره للأشكال الآدمية والأشياء، وتجريدها من طبيعتها ومزجه للعناصر والأجناس إلى حد دعا إلى افتراض انحداره من أصول إسلامية.. ألم تكن إسبانيا أرض مولده هي الأندلس..؟

وقد تناول عفيفي بهنسي أصل اسم بيكاسو باجتهادات ردته إلى أصل عربي طرأ عليه تحوير (أبو القاسم –بقاسم –بيكاسو).

أما بول كلية فقد زار تونس سنة ١٩١٤ وزار مصر بين سنتي ١٩٢٨، ١٩٢٩ ولعله زارها قبل ذلك بروحه، فقد كان في شوقه إلى الشرق ينهل قبل زيارته له من أعماقه، وكان عناق الشرق والغرب في

روحه يتمثل في رؤاه الفنية.. وكما تدفقت روح مصر ومنطقها التشكيلي في تكوينات لوحاته كذلك انساب تشكيل الحروف العربية بما رأته بصيرته فيها من موسيقى الإيقاع التصويري وحيوية الحرف وتوتره وانسيابه، ولعل ذلك كله انطبع في فنه وصاغ منه نسيجا من وحدات لونية وتتابع إيقاعي جعل الكتابة العربية تحيا في استلهامها لها حياة جديدة مميزة في نسيجه التشكيلي الرائع.

ويأتي بعد ذلك تأثر الفن البصري الغربي الحديث (OP ART) بالحس الرياضي والقانون الهندسي الإسلامي في التكوين التشكيلي وفي أسلوب صياغة الوحدات وتكرارها.. وذلك كله يتجلى في أعمال كبار ممثلي هذه النزعة الفنية أمثال فازاريللي ومورليه؛ ففي هذا الفن ذلك الإحساس بالتغير من خلال تلاحق الوحدات المجردة التي تنبئ عن أن الزمن ليس شيئا متصلا، ولكنه مجموعة متقاربة من اللحظات لا دوام لها.

عن هذا الفكر النابع من العقيدة كما أشار العلامة لويس ماسينيون في بحثه عن طرائق التعبير الفني عند الشعوب الإسلامية.. وكذلك البحث الذي أعده الأستاذ فيكتور بربيه وأجرى فيه تطبيق تلك الخصائص الإسلامية في الأرابسك على الفن البصري الحديث نلمح مصادر التأثير التي أمدت الفن الأوروبي بتيارات جديدة، وفتحت له المجال لأساليب من التعبير.

وبهذا المنطق جاءت المقابلة بين الشرق والغرب، بين الفن الإسلامي والفن الحديث في معرض ستراسبورج فنحن نلقى فيما وقع عليه الاختيار من أعمال بول كليه أو هارتونج أو ميرو وكذلك توبلان وبويستر وفيدوفا من أقطاب التصوير الحديث، وأيضا في لوحات جوستاف كليمت، وكاندنسكي وماتيس. وفي تماثيل باللا وبودان وبرانكوزي. نلمح في ذلك كله أوجه التقابل وعناصر اللقاء وكذلك أوجه الخلاف بينها وبين النماذج الإسلامية التي جمعها هذا المعرض من مصر وسوريا وتركيا وإيران وتونس ومراكش ومن إسبانيا وسمرقند.

وفي هذا كله مجال لإعمال الفكر والبصيرة الفنية من أجل المقابلة بين جوهر الفن الإسلامي والفن الحديث واستقصاء فلسفة كل منهما وأنماطه وصيغه.

واذا كان هذا المعرض قد توفرت على الإعداد له جهود من كبار الخبراء ومؤرخي الفن ونقاده فإن جهود الدول والهيئات التي شاركت فيه حققت للفكرة كمالها.

وهي في حد ذاتها قد فتحت آفاقا جديدة للبحث والتفكير، كما أنها صورة لاهتمامات تتابعت في العالم الغربي بإعادة دراسة الفنون الإسلامية وتقييم روائعها، ألم يسبقها في باريس معرض آخر للفنون الإسلامية أقيم بمتحف الأورانجيرى في العام الماضي ومعرض أقيم في شتاء سنة ١٩٧١ بلندن عني بالكشف الإسلامي وتصميماته في الفنون وصحبته دراسات

جادة لتفسير القانون الرياضي للفن الإسلامي.. وتستعد لينجراد الآن لاستقبال معرض قادم من مصر للفنون الإسلامية.

ثم ألم يتوافر لنا في هذه الحقبة من القرن العشرين رصيد من الدراسات الجمالية النقدية عن الفنون الإسلامية أتاح للعالم رؤية جديدة لها وتقييما واعيا لروائعها؟

ولعل هذا الرصيد منذ كتابات ماسينيون حتى كتابات ايتنبهاوزن يدعونا إلى تجميعه واختيار أهم ما فيه للترجمة إلى لغتنا العربية. بل لعل في ذلك كله دعوة إلى مزيد من الوعي بهذا التراث العربي العظيم وإلى مزيد من إسهام الفكر العربي في تقديم تراثه إلى العالم، وفي اتصال الحوار بينه وبين الفكر الغربي حول روائع الفن الإسلامي واستقصاء مقوماته وتفسير أسراره وفلسفة الابداع الفني عند العرب. كما أن في أعماق هذه الفنون كنوزا لم تكشف بعد وهي فيما حققته من حلول تشكيلية تستطيع أن تثرى الرؤية المعاصرة وأن تمدها بالكثير.. ولعلنا أولى من غيرنا بالنظر العميق إلى هذا التراث وإلى استيحائه من أجل تأصيل الفن العربي المعاصر.

مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي

د. زكي محمد حسن

مدخل:

لا نريد أن نعرض هنا لتفصيل الحديث عن موقف الإسلام من التصوير والنحت؛ فقد كتبنا فيه بحوثا أخرى[1]. وحسبنا أن نشير إلى أن القرآن الكريم لم يأت فيه ما يحرم تصوير الكائنات الحية أو عمل تماثيلها، وإن كان القول بتحريم التصوير في الإسلام وثيق الصلة ببعض الآيات القرآنية التي تنسب التصوير إلى الله عز وجل (سورة ٣ آية ٦ وسورة ٧ آية ١١ وسورة ٤٠ آية ٦٤ وسورة ٥٩ آية ٢٤)؛ فإن هذه الآيات الكريمة التي تذكر أن الله تعالى هو الخالق والمصور لا يمكن إنكار صلتها بفكرة النفور من مضاهاة خلقه تعالى؛ وتلك هي الفكرة الواضحة في الأحاديث النبوية التي رواها أعلام المحدثين والتي تنص على تحريم التصوير.

وقد ثار كثير من الجدل الفقهي والعلمي حول هذا التحريم، ولعل سببه أن الفقهاء اختلفوا منذ فجر الإسلام في تفسير تلك الأحاديث وتحديد المقصود بالتحريم. ومن الحقائق التي لم تكن واضحة قبل عدة

---

(1) انظر زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ١٦٣– ١٦٨ وزكي محمد حسن: التصوير في الإسلام ص ١٨– ٢٣ وأحمد تيمور باشا وزكي محمد حسن: التصوير عند العرب ص ١١٩– ١٣٩ و Zaky M. Hassan: The Attitude of Islam, Towards Painting (in Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, VII, July 1944, pp. 1- 15).

سنوات أن تحريم التصوير عند كثير من فقهاء القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) كان مقيدا فلا ينصرف إلا إلى من "صور الله تصوير الأجسام"، فمن صنع غير ذلك "لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين". ويشهد بهذا نص كشفه الدكتور بشر فارس منذ ثلاث سنوات في مخطوط من كتاب "الحجة في علل القراءات" للفقيه أبي علي الفارسي النحوي المتوفى سنة ٣٧٧هـ (٩٨٧م)[١].

وظاهر أن تحريم التصوير في الإسلام أساسه الفزع من كل ما قد يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومن مضاهاة خلق الله تعالى، فضلا عن كراهية الترف بين الجماعة الإسلامية الناشئة والتي ساد فيها الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله. وقد أدى اختلاف الفقهاء في تحديد المقصود بالتحريم إلى أن قال بعض أعلام المفكرين المسلمين في العصر الحديث- كالشيخ محمد عبده[٢]- بأن تحريم التصوير لم يكن مطلقا، وبأن الصور والتماثيل مباحة متى أمن جانب العبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما. وهو أمر طبيعي بين المسلمين الآن بعد أن توطدت أركان الإسلام ورسخت دعائمه ولم يعد ثمة خطر من الوثنية التي كان النبي يخشى على ضعاف النفوس من العودة إليها.

---

(١) انظر بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية ص ٣١- ٣٣.

(٢) انظر السيد محمد رشيد رضا: تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده ج ٢ ص ٤٩٩- ٥٠١؛ وحديث الأستاذ الشيخ عبد العزيز شاويش عن حكم التصوير في الإسلام (بمجلة الهداية بمصر، السنة الثالثة ص ٤٨٧- ٤٩١).

وكيفما كانت الحال فإن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاءً تاما. ويشهد تاريخ الفنون الإسلامية بأن الفنانين المسلمين كانوا في كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم، فازدهر فن التصوير في كثير من الأقاليم الإسلامية المختلفة، ولاسيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير مثل إيران، وفي البلاد التي تأثرت بإيران في هذا الصدد أو خضعت في بعض فترات التاريخ الإسلامي لنفوذها الثقافي كالعراق والهند وتركيا.

ومما يؤسف له أن ما نعرفه عن نشأة التصوير وتطوره في فجر الإسلام قليل بسبب ندرة ما وصل إلينا في هذا الميدان. وأقدم ما كشف من آثار التصوير في الإسلام النقوش الحائطية في قصير عمره[١] وفي قصر الحير الغربي[٢] ببادية الشام والنقوش الحائطية التي كانت تزيّن جدران بعض القاعات في سامراء[٣] وبعض البيوت في نيسابور[٤]، ثم الرسوم التي كشفت حديثا فوق جدران قصر محمود الغزنوي على نهر هيلمند[٥]. ولا

---

(١) انظر A. Musil: Kusejr Amra

(٢) انظر D. Schlumberger: Deux fressques omeyyades (in Syria, XXV, pp. 86- 102).

(٣) انظر E. Herzfeld: Die Malereien von Samarra

(٤) انظر W. Hauser and Ch. Wilkinson: The Museum's Excavations at Nishapur (in Bull. Metropolitan museum of Art, XXXVII, pp. 83- 119).

(٥) انظر D. Schlumberger: Les Fouilles de Lashkari Bazar (in Afghanistan, VI, No. 4, pp. 46- 56).

ريب في أن هذا كله قليل بالنسبة إلى ما تزخر به المراجع الأدبية من النصوص التي تشهد بذيوع التصوير على الجدران في العصر العباسي(١).

أما التصوير على الورق وفي المخطوطات العربية فلا نعرف منه شيئا يرجع إلى العصر الأموي أو بداية العصر العباسي، مع أن المشهور أن العرب تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين أسرهم المسلمون حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول الهجري (بداية القرن الثامن الميلادي) أو- في قول آخر- على يد صانع صيني أسره زياد بن صالح حاكم تلك المدينة سنة ١٣٤هـ (٧٥١م)(٢).

ولعل أقدم ما وصل إلينا من التصاوير الإسلامية على الورق، ما عثر عليه في إقليم الفيوم بمصر، وهو محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بمدينة فيينا. ومن بينه تصاوير على ورق من مخطوطات ترجع إلى القرنين الثالث والرابع للهجرة (التاسع والعاشر للميلاد)(٣). ويليه بعض التصاوير التي وصلت إلينا من العصر الفاطمي في مصر(٤). ولكن المراجع التاريخية والأدبية تشهد بأن الفنانين المسلمين كانوا يزينون الصور بالمخطوطات منذ

---

(١) أحمد تيمور باشا وزكي محمد حسن: التصوير عند العرب ص ٤- ٩.

(٢) الثعالبي: لطائف المعارف ص ١٢٦.

(٣) انظر: A. Grohmann and T. Arnold The Islamic Book, p. 3- 10, pls. 1- 4; J. von Karabacek: Ein Arabisches Reiterbild des X Jahrhundert (Mittheilungen aus der Sammlungen der Papyrus Erzherzog Rainer, V, 1892, p. 123- 126).

(٤) زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين ص ٩٩- ١٠٢ وانظر أيضا B. Gray: A Fatimid Drawing (in Brilish Museum Quarterly, XII, 1938, p. 91- 96); G. Wiet: Un dessin du XI^{e} siècle (in Bulletin de l'Institut d'Egypte, XIX, 1936- 1937, p. 223- 227).

القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، فإن ابن المقفع لما ترجم كتاب "كليلة ودمنة" جعله مصورا وكتب في "باب عرض الكتاب": "وينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغراض: أحدها... ... ... والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنسا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور" كما كتب أيضا: "وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال".

وهكذا يبدو أن نشأة التصوير الإسلامي على الورق والمخطوطات كانت في فجر العصر العباسي، ولكن تطوره في البداية لا يزال غير واضح[١]. وإذا انتقلنا من العصر الفاطمي إلى نهاية القرن السادس وبداية السابع الهجري (١٢- ١٣م)، فإننا نجد بعض تصاوير على ورق عثر عليها في مدينة الفسطاط بمصر. ومن أبدعها تصويرة إسرافيل يمتطي فيلا[٢]، كما نجد تصويرة من ديوان كثير عزة[٣]؛ ولكننا نجد عددا كبيرا من المخطوطات المزينة بالتصاوير ومن الصور الباقية من مثل هذه المخطوطات

---

(١) T. W. Arnold: Painting in Islam (chap. III); T. W. Arnold and A. Grohmann: The Islamic Book (part I); T. W. Arnold: Painting and the Art of Book Painting. A. The Origins (in A.U. Pope: Survey of Persian Art); E. Kühnel: Miniaturmalerei im islamischen Orient; Blochet: Musulman Painting; F. R. Martin; The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century (chap. 1).

(٢) انظر Bail Gray: Islamic Charm from Fostat (British Museum Quarterly, IX, 1935, p. 130- 131).

(٣) انظر G. Wiet: Une peinture du XIIe Siècle (in Bulletin de l'Institut d'Egypte, XXVI, 1944, p. 109- 118).

أو المنزوعة منها، تشهد كلها بأن أسلوب التصوير فيها لا يتعثر في خطواته الأولى ولا يمر في مرحلة الطفولة، وإنما يبدو جريئا قويا ناضجا مر بمرحلة طويلة من التطور.

وتؤلف هذه المخطوطات الثمينة أولى مدارس التصوير الإسلامي المشهورة. وهي مدرسة بغداد، التي استطاع التصوير الإسلامي في ظلها أن يستوي ويتمكن، ومن ثم يذيع من بلاد الرافدين إلى سائر البلاد الإسلامية.

تسمية هذه المدرسة:

يرى القارئ في كتب الفنون الإسلامية اضطرابا واختلافا في تسمية هذه المدرسة الفنية وفي تحديدها الزماني والمكاني، فإنها تُعرف في بعض هذه الكتب باسم "المدرسة الميزوبوتامية" أي مدرسة بلاد الجزيرة، أو ما بين النهرين. وتسميها كتب أخرى "المدرسة العباسية". كما يطلق عليها كثير من المؤلفين اسم "المدرسة السلجوقية" على أن أحدا لا يشك في أن لكل تسمية من هذه التسميات أسبابا وجيهة وأن أصحابها يستطيعون إيضاحها والاحتجاج لها.

أما أنها مدرسة بغداد فمن قبيل التغليب وإطلاق الجزء على الكل؛ لأن مدينة الرشيد كانت المركز الأساسي لهذه المدرسة بوصفها حاضرة الخلافة العباسية، ولأن معظم ما أنتجته هذه المدرسة من التصاوير الرائقة كان ثمرة تعضيد الخلفاء والأمراء وعلية القوم في بلاد الرافدين، والمعروف

أن الفنون الإسلامية عامة كانت تعتمد أكثر من غيرها على تعضيد هذه الفئة[١] وأن حظها من تشجيع سواد الشعب كان ضئيلا وأن الإسلام لم يتخذ الفن عنصرا من عناصر الحياة الدينية فلم يلق المصورون المسلمون أي رعاية من الفقهاء على النحو الذي ظفر به المصورون من الكنيسة المسيحية.

أما القول بأنها المدرسة الميزوبوتامية فلعله يشير إلى ما يذهب إليه بعض مؤرخي التصوير الإسلامي من نشأتها بين المسيحيين في بلاد الجزيرة – ولاسيما الموصل – وهي نظرية سوف نعود إلى الكلام عليها. ولكن الراجح أن الذين يستعملون هذه التسمية يقصدون نسبة هذه المدرسة إلى بلاد الرافدين عامة، أي "ما بين النهرين"، بوصفها قلب العالم الإسلامي ومنبع حضارته في العصر العباسي، ولا يأخذون بعين الاعتبار الفروق الجغرافية التي عرفها المؤلفون المسلمون بين الجزيرة والعراق[٢].

والذين يعرفون هذه المدرسة الفنية باسم المدرسة العباسية وينظرون إلى أنها ازدهرت في العصر العباسي وفي معظم الأقاليم التي كانت تتألف منها الإمبراطورية العباسية.

---

(١) زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) ص ٣٣٧ و٣٤٤– ٣٤٥. وانظر أيضا

G. Marçais: L'Art de l'Islam p. 13.

(٢) اطلب هذه الفروق في كتاب "بلدان الخلافة الشرقية" تأليف لسترنج وترجمة بشير فرنسيس وكوركيس عواد ص ٤٠– ٤١ وفي "تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري" لعبد العزيز الدوري ص ٥– ٧ مع الرجوع إلى ما أشارا إليه من المصادر القديمة.

أما اسم "المدرسة السلجوقية" فيؤثره الناظرون إلى أن ديار الإسلام قامت فيها طرز أو أنماط أو مدارس أو أساليب فنية كانت تتطور بتطور العصور وباختلاف الأقاليم الإسلامية وتتأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية، وهي أساليب متشابهة في جملتها ولكنها متباينة في جزئياتها. والطراز الذي كان يسود قلب العالم الإسلامي وشرقه على العهد الذي ازدهرت فيه مدرسة التصوير الفنية التي نحن بسبيلها في هذا البحث هو الطراز السلجوقي، نسبة إلى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (١١م) أن يحكموا في ديار الإسلام من أفغانستان إلى الشام وآسيا الصغرى حتى قضى عليهم المغول في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م).

وبالنظر إلى ضعف الخلافة العباسية في عصر السلاجقة وإلى أن الأساليب الفنية التي قامت برعايتهم لها خصائصها فإن مؤرخي الفنون الإسلامية يؤثرون عدم الخلط بين الطراز العباسي الصرف والطراز السلجوقي.

وهكذا نرى أن اختلاف هذه التسميات ليس جوهريا، وأن مهد هذا الأسلوب الفني في التصوير بلاد الرافدين، التي كانت قلب العالم الإسلامي في العصر العباسي عامة، سواء أكان ذلك قبل السلاجقة أم على عهدهم.

عصر هذه المدرسة ومراكزها الفنية:

ازدهرت مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي بين القرنين السادس والثامن للهجرة (١٢- ١٤م)؛ ولكن أبدع إنتاجها كان في نهاية القرن السادس وفي القرن السابع (١٢- ١٣م). ومهما يكن من الأمر فإنها تضم أقدم ما نعرفه من التصاوير الإسلامية في المخطوطات. ومن ثم فإنها تسبق التصاوير في المخطوطات المغولية والتيمورية والصفوية في إيران، فضلا عن التصوير في الهند الإسلامية وفي تركيا. والملاحظ أن أسلوبها الفني لم ينته بظهور المغول وقيام مدرسة التصوير التي تنسب إليهم؛ فإن الثابت أن مدرسة بغداد عاشت فترة من الزمن جنبا إلى جنب مع المدرسة المغولية[١]؛ ولا عجب فإن الطرز الفنية لا تنشأ أو تختفي مع الدول التي تنسب إليها، ولكنها تتطور فينشأ بعضها من بعض، وتتصل فيؤثر بعضها في بعض. والأغلب أن الطراز الفني المنسوب إلى دولة لا يكتمل نموه إلا بعد قيامها بفترة من الزمن ولا يختفي إلا بعد سقوطها بمدة من الوقت.

وقد ذهب بعض علماء الفنون الإسلامية منذ نيف وثلاثين سنة إلى أن مدرسة بغداد لم تكن أقدم مدارس التصوير التي نعرفها في المخطوطات الإسلامية وإلى أن إيران قد سبقتها في هذا المضمار[٢]. واحتجوا لهذه النظرية بمجموعة من التصاوير كانت قد أعدت لمخطوط من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت في مرقعة (ألبوم) للشاه الصفوي طهماسب وهي محفوظة

(١) انظر A. Sakisian: Coexistent Schools of Persian Miniature Painting (in Burlington Magazine, LXXVI, 1940, p. 144- 155).

(٢) قارن E. Blochet: Musulman Painting (chap. 1), p1. II.

الآن في مكتبة الجامعة باستانبول؛ فقال ساكسيان أن هذه التصاوير من آثار مدرسة فنية ازدهرت في خراسان في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢م) وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران[١].

وظن بعض مؤرخي التصوير– مع الأستاذ ساكسيان صاحب النظرية– أن تلك التصاوير إنما صنعت برعاية الدولة الغزنوية. ولكن ليس ثمة دليل على أن إيران عرفت في ذلك العصر أسلوبا فنيا في التصوير يخالف ما عرف في بغداد، فضلا عن أن المجموعة المحفوظة في استانبول والتي احتج بها ساكسيان لا يمكن نسبتها إلى ما قبل العصر المغولي[٢]. وقد شرحنا ذلك في مواضع أخرى مما كتبناه عن التصوير في الإسلام[٣].

ومهما يكن من الأمر فإن التصاوير التي تنسب إلى مدرسة بغداد لم تكن كلها من إنتاج المصورين في عاصمة الرشيد، بل كان كثير منها ثمرة الجهود الفنية في بعض المدن والأقاليم الإسلامية الأخرى. وكان هذا الإنتاج الفني في ديار الإسلام متأثرا بالأساليب التي ازدهرت في مركز الخلافة على النحو الذي نعرفه دائما في تأثر معظم الأقاليم بالطرز الفنية

---

(١) انظر A. Sakisian: Une école de peinture prémongole dans la Perse orientale (in Gazette des Beaux- Aris, 5º période, VII, 1923, p. 16- 30); A. Sakisian: La Miniature persane du XII° au XVII° siècle (chap. II); A. Sakisian: L'Ecole de miniature prémongole de la Perse orientale (in Revue des Arts Asiatiques, VII, 1931, p. 156- 162).

(٢) انظر B. Gray: Persian Painting p. 36.

(٣) زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام ص ٢٩؛ وزكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) ص ٩٥– ٩٦؛ وزكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ١٧٧– ١٧٩.

التي تزدهر في الحواضر وتذيع منها إلى سائر بلاد الدولة أو الإمبراطورية. وفضلا عن هذا فإن ما نراه من المشاكلة بين التصاوير التي تنسب إلى هذه المدرسة في أنحاء الدولة العباسية والتي تتخذ الإنتاج البغدادي مثلا يحتذى لا ينفي وجود اتجاهات محلية في الإنشاء والتنسيق وأساليب مختلفة في الصيغة والأداء وتنظيم الألوان. وترجع هذا الاتجاهات إلى ما يؤثره المصورون عن أسلافهم في البيئات المختلفة[١] وإلى الاستمداد من الأساليب الفنية الأجنبية.

وقد حاول بعض مؤرخي التصوير الإسلامي أن يقسموا إنتاج مدرسة بغداد إلى أقسام مختلفة ينسبون كلا منها إلى مركز فني معين، كما حاول بعضهم أن يتخذ من نسبة بعض المخطوطات من هذه المدرسة إلى بلد من البلاد الإسلامية سبيلا إلى كشف سنن تصويرية ومنازع وصيغ يظن أن هذا البلد قد تفرد بها. بل أن بعضهم أراد أن يستنبط هذا كله من انتساب المصور إلى بلد معين مع أن مثل هذه النسبة لا تقطع بأن تصوير المخطوط كان في البلد الذي ينسب إليه المصور؛ فقد كان الفنانون في العصور الوسطى يتنقلون من بلد إلى آخر في ديار الإسلام أكثر مما ينتقلون اليوم. ولكننا نعتقد أن مثل التقسيم سابق لأوانه وأنه لا يستند في الوقت الحاضر إلى أدلة قوية. وذلك بسبب ندرة التصاوير التي يمكن نسبتها يقينا إلى بلد معين وبسبب قلة ما وصلنا من إنتاج مدرسة بغداد وقصور ما نعرفه عنها. فضلا عن أن تنقل المصورين بين المراكز الفنية المختلفة، واتخاذ الأساليب

---

(١) انظر مثلا من ذلك في B. Farès: Le Livre de la Thériaque p. 22- 27.

البغدادية مثلا يجري عليه المصورون، ونقل المخطوطات الثمينة من إقليم إلى آخر في ديار الإسلام، كل ذلك يجعل تقسيم هذه المدرسة إلى عدد من المدارس الإقليمية أو المحلية أمرا عسيرا.

وحسبنا أن نذكر أن تزويق المخطوطات بالتصاوير وتزيينها بالأصباغ البرّاقة فن حملت بغداد لواءه في القرنين السادس والسابع الهجري (١٢-١٣م)؛ ولكنه ازدهر في مراكز أخرى من ديار الإسلام؛ فعرفته الموصل[١] والكوفة[٢] وواسط وغيرها[٣] من بلاد الرافدين، كما امتد إلى إيران[٤] ومصر[٥] والشام[٦]؛ بل لقد امتد تأثيره إلى الرسوم الحائطية الإسلامية في

---

(١) انظر K. Holter: Die Galen- Hand- Schcrift und die Makamen des Hariri der Wiener National bibliothek (in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F., XI, 1937, p. 1- 48).

(٢) انظر L. Massignon: The Origins of the Transformation of Persian Icongraphy by Islamic theology (in A.U. Pope: Survey of Persian Art, III, p. 1928- 1936).

(٣) انظر J. Ruska: Kazwinistudien (in Der Islam, VI, 1913, p. 260).

(٤) انظر E. Kühnel: Painting and the Art of the Book. Book Painting. G. History of Miniature Painting and Drawing (in A.U. Pope: Survey of Persian Art, III), p. 1829- 1831.
وانظر أيضا P. W. Schulz: Die persisch- islamische Miniaturmalerei (Kap. VII).

(٥) انظر R. Riefstahl: The Date and Provenance of the Automata Miniatures. (in The Art Bulletin, XI, 1929, p. 206- 214).

(٦) انظر D. S. Rice: A Miniature in an Autograph of Shihab al-din Ibn Fadlallah al- Umari (in Bull. School of Oriental and African Studies, XIII, 1951) p. 861- 864.

"البرطل" بقصر الحمراء في غرناطة[١] وإلى بعض المخطوطات العربية في الأندلس[٢] (انظر شكل ٢٠).

والحق أن مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي امتد أثرها إلى معظم ديار الإسلام حتى سماها الأستاذ بازيل جراي "المدرسة العباسية الدولية"[٣]. وسوف نعرف أن المركز الأساسي للتصوير انتقل منذ القرن الثامن الهجري (١٤م) إلى إيران، وأن تاريخ التصوير الإسلامي منذ ذلك الوقت يكاد يكون وقفا على التصوير الإيراني والتصوير الذي انبثق منه في الهند وتركيا. وقد أدى ذلك إلى أن بعض المؤرخين حسب مدرسة بغداد مقدمة للتصوير الإيراني، بل لقد كتب الأستاذ أيفان تشوكين Ivan Stchoukine في كتاب له عن التصوير الإيراني:

"إن أقدم التصاوير الإيرانية المعروفة ترجع إلى بداية القرن الثالث عشر الميلادي. وفي متحف اللوفر تصويرة جميلة منها. وهذه التصاوير من مدرسة التصوير العباسية التي تعرف باسم مدرسة بغداد أو مدرسة الجزيرة وتمتد في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وكان معظمها يرسم في بلاد الجزيرة لتزين به مخطوطات عربية ولكنها تشهد بأن أساليبها الفنية إيرانية

---

(١) جمال محرز: الرسوم الجدارية الإسلامية في البرطل بالحمراء ص ٤٣– ٤٧.

(٢) في الفاتيكان مخطوط أندلسي من نحو القرن ٨هـ (١٤م) ومزوق بأربع عشرة تصويرة بغدادية الأسلوب (رقم ٣٦٨ عربي) وموضوعه قصة بياض ورياض. ومما يزيد قدر هذه التصاوير أن المخطوطات الأندلسية المصورة نادرة جدا. انظر:

U. Monneret de Villard: Un codice arabo-spagnola con miniature (in Bibliofilia, XLIII, Firenze 1942, p. 209- 223).

(٣) انظر B. Gray: Persian Painting (chap. III).

وسننها فارسية. وثمة صلات دانية بينها وبين الصور التي تزين خزف مدينة الري في شمال إيران (من نهاية القرن الثاني عشر ومن القرن الثالث عشر) وهو يعاصرها أو يسبقها بفترة قليلة. وتؤلف صور هذا الخزف حلقة الاتصال بين تصاوير مدرسة بغداد والسنن التصويرية الإيرانية الصرفة"[١].

وفي اعتقادنا أن هذا القول يجانب الحق والإنصاف وأنه يحتاج إلى تعقيب وإيضاح. أما القول بأن أساليب مدرسة بغداد وسننها التصويرية مستمدة كلها من غيران؛ فليس دقيقا أو قل أنه بعيد عن الصواب، كما سيتبين لنا في هذا البحث، حين نتحدث عن الوسائل والطرق والأساليب الفنية والسنن التصويرية في مدرسة بغداد، وحين نرى أنها ثمرة التفاعل بين العناصر الفنية التي ازدهرت في وادي الرافدين منذ أقدم العصور، وأن من بينها عناصر عراقية قديمة وعناصر إيرانية وهلنستية ومانوية ومسيحية أولى.

أما القول بأن من التصاوير العباسية وصور الخزف في الري تواشجا وقرابة فصحيح؛ ولكن تفسيره بسيط: وهو أنها كلها تتبع طرازا فنيا واحدا: هو الطراز السلجوقي، الذي امتد من شرق إيران إلى آسيا الصغرى بين القرنين الخامس والسابع للهجرة (١١– ١٣م). ولم يكن هذا الخزف يصنع في الري وحدها؛ ولكنه صنع أيضا في مدينة قاشان. ولا سبيل إلى القول بأنه يسبق تصاوير مدرسة بغداد؛ لأن ما نعرفه منه إنما يرجع إلى نهاية القرن السادس وإلى القرن السابع الهجري[٢] (١٣م)، على

---

(١) I. Stchoukine: Les Miniatures Persanes p. 9- 10.

(٢) زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ٢٧٢– ٢٨٤.

حين أن أقدم ما نعرفه من تصاوير مدرسة بغداد يرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس[١]. وفضلا عن هذا فإن تأثر الفنانين في الخزف والزجاج والتحف المعدنية بتصاوير مدرسة بغداد أمر مشهور[٢].

وكيفما كانت الحال فإن اتجاه قلة من مؤرخي الفنون إلى نسبة التصوير الإسلامي كله إلى إيران شيء لا يقره معظم المعنيين بهذا الميدان من الفنون الإسلامية؛ لأنهم يرون أن مدرسة بغداد عربية أولا، وأنها امتدت إلى إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية حيث قامت مدارس فنية محلية لا يمكن أن نفصلها عن المدرسة الأم في بغداد[٣]، كما يرون أن هذه المدرسة المحلية في إيران تطورت ثم تأثرت بالأساليب الفنية الواردة مع المغول من آسيا الوسطى؛ وأدى هذا كله إلى قيام مدرسة التصوير المغولية في إيران، وممن تصدوا لنقد نظرية توشكين في هذا الصدد المستشرق الفرنسي دي لوريه[٤].

---

(١) انظر F. Day: Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides (in Bull. Of the Metropolitan Museum of Art, VIII, 1950, p. 274- 280).

(٢) زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) ص ٢٦ و٩١ وانظر أيضا:

R. Grousset: Notes on the Miniatures on a thirteenth century beaker (in Ars Islamica, X, 1943, p. 148- 152).

(٣) زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) ص ٩١- ٩٢.

(٤) انظر E. de Lorey: Peinture musulmane ou peinture iranienne (in Revue des Arts asiatiques, XII, 1938, p. 20- 31).

وراجع أيضا ماكتبه الأستاذ دي لوريه في صفحتي ١٠٨ و١٠٩ من

Les Arts de l'Iran: L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédige par H. Corbin, etc.... Paris 1983.

موضوعات التصوير في مدرسة بغداد:

كانت طبيعة الفنون التي ورثها المسلمون وطبيعة الشعوب التي تألفت منها الإمبراطورية الإسلامية والتطور الذي اتجهت إليه فنونها قبيل ظهور الإسلام، كان هذا كله، مضافا إلى تحريم تصوير الكائنات الحية في الإسلام، سببا في أن التصوير الإسلامي لم يتطور في الاتجاه الذي سار فيه التصوير الأوربي منذ عصر النهضة، ولم يتجه إلى رسم اللوحات الفنية الكبيرة التي نعرفها في التصوير الأوربي والتي شجع على الانصراف إليها تعضيد الكنيسة المسيحية حين استخدمت الصور في شرح تاريخ المسيحية وسيرة أبطالها(١).

وهكذا كان التصوير الإسلامي في العصور الوسطى يكاد يكون وقفا على تزويق المخطوطات بالتصاوير، ولم يقبل على رسم اللوحات الفنية المستقلة إلا بعد أن تأثر بفنون الغرب(٢). ولكن ليس معنى هذا أن الصور المستقلة عن المخطوطات غير معروفة تماما في التصوير الإسلامي قبل اتصاله بالفنون الغربية؛ فإن ذكرها يرد في كثير من النصوص الأدبية والتاريخية(٣).

---

(١) زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ٦٩٦– ٦٧٢.

(٢) زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) ص ١٣٥– ١٤٠؛ وزكي محمد حسن: التصوير في الإسلام ص ٧٣.

(٣) زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام ص ٤٢– ٤٣.

ومن المحتمل أن يكون المصورون في ديار الإسلام قد صوروا كثيرا من تلك اللوحات الفنية، وأنها لم تصل إلينا بسبب التدمير والحريق وتقادم العهد ولأن حرص الأجيال المتعاقبة على حفظ المخطوطات كان أعظم، وكان هذا الحفظ أيسر من حفظ اللوحات المستقلة.

وأقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير في الفن الإسلامي بعض ما ترجم وألف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية، فضلا عن طائفة قليلة من كتب الأدب مثل كليلة ودمنة ومقامات الحريري. أما كتب التاريخ ودواوين الشعر فقد ذاع تزويقها في مدارس التصوير التي ازدهرت في إيران منذ القرن الثامن الهجري (١٤م)، بعد أن كان المصورون في مدرسة بغداد لا يحفلون بتزويق مخطوطاتها.

وقد عني هؤلاء المصورون بتزويق المخطوطات العلمية والأدبية. وكانت معظم هذه المخطوطات عربية، ولكننا نعرف أن السنن التصويرية في هذه المدرسة الفنية استعملت في تزويق بعض المخطوطات الفارسية حين امتدت إلى إيران. كما نعرف أيضا أن بعض المخطوطات العربية التي زوقت بالتصاوير في مدرسة بغداد كانت مخطوطات دينية مسيحية. فمن أبدع تصاوير هذه المدرسة مثلا ما نراه في نسخة عربية من "إنجيل طفولة سيدنا المسيح" ترجع إلى سنة **١٢٩٩**م وقد كتبها طبيب مسيحي في مدينة ماردين ببلاد الجزيرة[١]. والحق أن وجود السنن التصويرية الإسلامية في

---

(١) انظر B. Farès: Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad p. 26-27, pl. 8. b.; H. Buchthal and O. Kurz: Hand List of Illuminated Oriental Christion Manuscripts, p. 25, No. 73.

المخطوطات المسيحية لم يكن وقفا على العراق بل عرفته سائر الأقاليم الإسلامية[1].

أما الكتب العلمية التي ذاع تزويق مخطوطاتها في مدرسة بغداد فمن أهمها كتاب في البيطرة، هو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف. وكانت منه نسخة مخطوطة في خزانة مدرسة خليل أغا بالقاهرة، وهي محفوظة الآن بدار الكتب[2]. ويضم هذا المخطوط ١٤٨ ورقة، وفي نهايته أنه كتب في بغداد على يد علي بن حسن بن هبة الله في آخر شهر رمضان من سنة ٦٠٥هـ (١٢٠٩م). وفي غرة الكتاب بالصفحتين الثانية والثالثة المتقابلتين رسوم هندسية ومن رسوم فروع نباتية. وهذه الزخارف التي تؤلف غرة الكتاب ملونة بالأصباغ البراقة على النحو المعروف في المخطوطات الثمينة.

أما تزاويق المخطوط فتتألف من تسع وثلاثين تصويرة تجمع ألوانها بين الأزرق والأخضر والوردي والقهوائي والبنفسجي والأحمر والأسود

---

(1) في المتحف القبطي بمدينة القاهرة مخطوطات مسيحية مزينة بالأصباغ البراقة ومزوقة بالتصاوير التي تجمع بين الأساليب الفنية البغدادية وفن التصوير المسيحي، ومن ذلك مخطوط من كتاب "البشائر الأربع" مؤرخ من سنة ٦٢٣هـ (١٢٢٦م). كما كانت مخطوطات الإنجيل والتوراة والكتب الدينية المسيحية في مصر والشام تكتب بضروب جميلة من الخط العربي وتذهب وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الأسلوب. ولعل أبدع هذه المخطوطات إنجيل في المتحف القبطي بالقاهرة نسخ بدمشق سنة ١٣٣٤م ولا يختلف خطه وزخارفه ونقوشه عما نعرفه في المصاحف التي ترجع إلى ذلك العصر (انظر زكي مُحَمَّد حسن: فنون الإسلام ص ١٦١– ١٦٣ وشكل ١٠٥).

(2) انظر I. Stchoukine: Les manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire (in Gazette des Beaux- Arts, 6e période, XIII, 1935) p. 138-140.

والذهبي. وموضوعات هذه التصاوير رسوم الخيل وحدها أو مع سوّاسها يركبونها أو يروضونها أو يعنون بها. وفي آخر المخطوط رسم جمل ورسم ثور. ورسوم الخيول كلها جانبية (إلا في رسم واحد)؛ ولكنها تصورها في حالات وأوضاع مختلفة. ومعظم الخيول المرسومة ضخمة ولكن سيقانها دقيقة. أما الرسوم الآدمية فأجسامها ضعيفة وضيقة المناكب، وتحيط بالرأس فيها الهالة المذهبة التي سنعود للكلام عليها في الصفحات التالية. ويبدو عجز المصور واضحا في التعبير عن اتصال الرأس بالجسم فيبدو الرأس كأنه غائر فيه (انظر الشكل ١ والشكل ٢)، كما يظهر عجزه في الرسوم البدائية البسيطة التي يحلي بها ساحة التصويرة أو يرمز بها إلى مكان المنظر.

وتصاوير هذا المخطوط ليست مثالا طيبا للأساليب الفنية التي نعرفها في مدرسة بغداد، ولاسيما أن ألوانها قد نفضت وأن التلف قد أصاب كثيرا منها فأعيد صبغها في عصر متأخر. وإنما قدر هذا المخطوط في أنه من أقدم المخطوطات المزوقة في مدرسة بغداد، بل لقد كان أقدم ما نشر من تلك المخطوطات قبل أن ينشر الدكتور بشر فارس مخطوطا من كتاب الترياق محفوظا في المكتبة الأهلية بباريس ومؤرخا من سنة ٥٩٥هـ (١١٩٩م) وقبل أن تذهب المستشرقة الأمريكية فلورنس داي إلى أن المخطوط المحفوظ في مدينة مشهد من ترجمة كتاب الحشائش (خواص الأشجار) لديسقوريدس يرجع إلى ما بين عامي ١١٥٢ و١١٧٦م.

ومن الكتب العلمية التي أقبل على تزويقها المصورون من مدرسة بغداد ترجمة كتاب الترياق[١] لجالينوس. وقد وصل إلينا مخطوطان ثمينان من هذا الكتاب: الأول كشفه الدكتور بشر فارس في المكتبة الأهلية بباريس وألف في دراسته كتابا ظهر في العام الماضي[٢]. والثاني محفوظ في المكتبة الأهلية بمدينة فيينا وقد درسه الأستاذ هولتر[٣].

أما الأول فهو أعظمهما شأنا وأبدعهما في التصاوير، ويضم "جوامع المقالة الأولى من كتاب جالينوس في المعجونات التي ذكر فيها معجون الدرياق خاصة بتفسير يحيى النحوي الإسكندراني" وقد تمت كتابة هذا المخطوط في ربيع الأول سنة ٥٩٥هـ (١١٩٩م) على يد مُحَمَّد بن السعيد شرف الحاج والحرمين أبي الفتح عبد الواحد بن الإمام الرشيد أبي الحسن ابن الإمام المفيد أبي العباس أحمد".

وقد لاحظ الدكتور بشر فارس أن هذا الكتاب محمول على يحيى النحوي الفيلسوف اليعقوبي الذي ذاع صيته في القرن السادس الميلادي و"أن مادته ليست سوى لغو حقيق بأن يندرج في التصنيف الذي هو

---

(١) نقل المرحوم أحمد تيمور باشا (التصوير عند العرب ص ٣٥- ٣٦) عن "فوات الوفيات" لابن شاكر، في ترجمة نصير الدين الطوسي أنه دخل مرة على هولاكو (المتوفى سنة ١٢٦٥م) ومعه كتاب مصور في عمل الدرياق الفاروقي فقرأه عليه وعظمه عنده وذكر منافعه، وقال أن كمال منفعته أن تسحق مفرداته في هاون من ذهب فأمر له بثلاثة آلاف دينار لعمل الهاون، ولم يفصح ابن شاكر هل كان هذا الكتاب من تأليف الطوسي أم لغيره.

(٢) انظر B. Farès: Le livre de la Thériaque.

(٣) انظر K. Holter: Die Galen- Hand-schrift die Makame des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (in Jahrbch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F, XI, 1937, p. 1- 48).

أقرب إلى الرقية منه إلى العلم، فلا غنى في المادة ولا هي تزيد في تاريخ الطب العربي شأنا وإنما قدر المخطوط في خطه وتزويقه ونمنمته"[1].

والحق أن هذا المخطوط غني بتصاويره المتقنة. ومن بينها غرتان في صدر المخطوط تمثل كل منهما سيدة في يديها هالة القمر ويحف بها من الجانبين رسم سيدة وحول الجميع دائرة تتألف من رسم حيتين مشتبكتين ولهما رأس تنين وتحيط بالدائرة رسوم أربع جنيات مجنحات (انظر الشكل ٣). ويضم هذا المخطوط النفيس ثلاث عشرة صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولا لرسوم الحيات، فضلا عن رسوم أعلام الأطباء الأقدمين وقد جلس كل منهم في غرفته يقرأ أو يحادث أحد تلاميذه. كما يمتاز بأن تصاويره سليمة وأصباغها تبلغ ثلاثة عشر صنفا وتشهد كلها بما وصل إليه المصور من قوة في التعبير وإتقان في تأليف التصاوير وتنسيقها وحذق في تخطيطها وتلوينها وجرأة في رسم الأشخاص شبه العراة[2].

وقد رجَّح الدكتور بشر فارس نسبة هذا المخطوط إلى الشام أو العراق؛ ولكننا نميل إلى نسبه إلى العراق على وجه التحديد، لأن الرسوم الآدمية في بعض تصاويره – ولا سيما رسوم النساء المجنحات في غرتي المخطوط – يبدو فيها التأثر بالسنة التصويرية عند المانوية وفي آسيا

---

(1) النمنمة فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط. وهي من اصطلاحات فن التصوير التي نشرها الدكتور بشر فارس سنة ١٩٤٨ بمطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.

(2) انظر B. Farès: ibid p. 44.

الوسطى[1]. وفضلا عن ذلك فإن تصاوير هذا المخطوط لا تزال تحتفظ ببقية من الأساليب الفنية التي عرفناها في نقوش سامراء.

أما المخطوط المحفوظ من كتاب الترياق في المكتبة الأهلية بمدينة فيينا فغير مؤرخ؛ ولكن الراجح أنه يرجع إلى نحو منتصف القرن السابع الهجري (١٣م) ويضم تصاوير أعلام الأطباء الأقدمين وأنواع الأفاعي وتصاوير أخرى لإيضاح بعض القصص التي عرضت لأولئك الأطباء؛ ومن بينها قصة الطبيب اندروماخس حين رأى غلاما لسعته حية فقتلها الغلام وأسرع إلى شجرة غار فأكل شيئا من حبها فسأله أندروماخس: "لم أكل هذا الحب؟" فأنبأه الغلام أن حب الغار مضاد لسموم الحيوانات (انظر شكل ٥). ومهما يكن من الأمر فإن مخطوط فيينا من كتاب الترياق لا يوازي مخطوط باريس لا في روعة الخط وجودته وتنسيقه ولا في قوة التعبير وسلامة التأليف وإتقان التخطيط والتلوين[2].

وثمة كتاب علمي آخر أقبل على تزويقه المصورون من مدرسة بغداد: هو الترجمة العربية لكتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار Materia Medica لديسقوريدس. وقد وصل إلينا منه مخطوط محفوظ لأن في مكتبة طوبقا بواسراي في استانبول؛ كتبه عبد الله بن الفضل سنة ٦٢١هـ (١٢٢٤م). وكان هذا المخطوط يضم عددا كبيرا من التصاوير؛ ثم نزع منه نحو ثلاثين تصويرة تفرقت بين المتاحف والمجموعات

(1) انظر B. Barés: ibid p. 22- 32.

(2) الموازنة بين تصاوير المخطوطين في المرجع السابق، للدكتور بشر فارس ص ٢٠- ٥١.

الفنية المختلفة في أوربا وأمريكا. وقد عكف الأستاذ هوجو بختال على دراسة هذه التصاوير ونشر عنها مقالا جيدا[1]. والراجح أن كاتب هذا المخطوط، عبد الله بن الفضل، هو الذي رسم تصاويره أيضا؛ فإن تحريم التصوير في الإسلام والمكانة السامية التي نعم بها الخطاطون من دون المصورين، كل ذلك كان من شأنه أن يكفي الخطاط في كثير من الأحيان بالإشارة إلى عمله هذا مغفلا النص على أنه قام برسم التصاوير. ومن بين موضوعات التصاوير في هذا المخطوط رسوم أطباء يعدون الأدوية أو يقومون ببعض الجراحات[2] (انظر الشكل ٦). أما أسلوبها فجيد وبسيط التحوير عن الطبيعة وقوى التعبير.

وفي ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد مخطوط آخر من هذا الكتاب عرض في المعرض الدولي للفن الإيراني في لندن سنة ١٩٣١م ثم في معرض أقيم لهذا الفن في نيويورك. وقد وازنت المستشرقة فلورنس داي بين تصاوير هذا المخطوط وسائر التصاوير المعروفة من هذا الكتاب، ولاحظت أن في مخطوط مشهد مقدمة في أربع صفحات لمهران بن منصور بن مهران الذي أتم ترجمة جديدة للكتاب قدمها لنجم الدين ألبي الأمير الأرتقي في ميافارقين (١١٥٢– ١١٧٦م) فاستنبطت أن المخطوط يرجع إلى هذه الفترة من القرن الثاني عشر الميلادي وحسبته بذلك أقدم المخطوطات

---

(١) H. Buchthal: Early, Islamic Miniatures from Baghdad (in Journal of the Walters Art Gallery V, 1942, p. 18- 39).

(٢) انظر E. Kühnel: Islamische Miniaturmalerei p. 20; L. Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting p. 25, 27; G. Marteau et H. Vever: Miniatures Persances, Vol. I; F. Martin: The Miniature Painting and Painters Vol. II.

المزوقة في مدرسة بغداد. ولكن حجتها في هذا الباب لا تزال بحاجة إلى التدعيم(١).

وقد عرض في المكتبة الأهلية بباريس سنة ١٩٣٨ بعض تصاوير يبدو أنها منزوعة من مخطوط آخر من خواص العقاقير لديسقوريدس يرجع إلى نهاية القرن السابع الهجري (١٣م)(٢). كما عرضت فيها مخطوطات قديمة من هذا الكتاب ليست تصاويرها بذات بال وإنما قدر هذه المخطوطات في قدم عهدها(٣).

وفي مدينة ميونخ بألمانيا مخطوط مزوق من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ذكر الأستاذ هولتر أنه مؤرخ من سنة ٧٧٨هـ (١٣٧٧م) وقد كتبه طبيب دمشقي اسمه مُحَّد بن مُحَّد بن علي(٤). على حين كتب الأستاذ رسكا أن تاريخه سنة ٦٧٨ هـ (١٢٨٠م) وأنه كتب في مدينة واسط(٥). والحق أن هذا التاريخ الأخير هو الصحيح والمناسب لأسلوب التصوير في هذا المخطوط.

---

(١) انظر F. Day: Mesopotamian Manuscripts of Dioscorids (in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, VIII, 1950, p. 273- 280).

(٢) انظر Les Arts de l'Iran: L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale, rédigépar H. Cordin, p. 129.

(٣) المرجع نفسه ص ١٢٧– ١٢٨.

(٤) انظر K. Holter: Die islamischen Miniatur hand schriften vor 1950 (in Zentralblatt für Bibliothekswesen, LIX, 1937) p. 30, No. 82.

(٥) انظر J. Ruska: Qazwinistudien (in Der Islam, IV, 1913, p. 260); H. Buchthal, O. Kurz and R. Ettinghausen: Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in Ars Islamica, VII, 1940) p. 162, No. 82.

ويبدو أن كتاب الحيوان للجاحظ كان يزوق بالتصاوير في بعض الأحيان؛ فقد وصلت إلينا أجزاء منه تضم مجموعة من التصاوير البغدادية الأسلوب، وترجع هذه التصاوير إلى نهاية القرن السابع أو النصف الأول من القرن الثامن الهجري (١٣- ١٤م) وقد درسها الأستاذ كارل لام[١].

وقد وصل إلينا عدد من كتب البنات المزوقة بالرسوم النباتية فقط ويرجع بعضها إلى مدرسة بغداد، ولكنها لا تضيف جديدا إلى تاريخ التصوير في هذه المدرسة بسبب خلوها من التصاوير الآدمية ورسوم الحيوان[٢].

ومن المخطوطات التي عني بتزويقها المصورون من مدرسة بغداد كتاب الحيل الميكانيكية أو "كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل" لابن الرزاز الجزري، ألفه أمير من آل أرتق في أواخر القرن السادس للهجرة (١٢م) وتكلم فيه عن الآلات الضاغطة والرافعة والناقلة والمتحركة حركات خفيفة. ولم يكن هذا الكتاب وحيدا في هذا الباب فقد عرف

---

(١) Lögren and G. J. Lamm:

Ambrosian Fragments of an illuminated manuscript containing the Zoology of al-Ghaiz. Twenty-four facsimile palates, edited with an intrduction and Philological Notes by Oscar Löfgren. With a contribution: The miniatures: Their origin and Style, by Carl Johan Lamm. (Upsala 1946).

(٢) أحمد تيمور باشا وزكي محمد حسن: التصوير عند العرب ص ٣٦- ٣٧ و١٧٤ وداود جلبي: مخطوطات الموصل ص ٢٧٦ وانظر أيضا

B. Farès: Un Herbier arabe illustré du XIV^{e} siècle (in Archaeologia Orientalia in Memoraiam Ernst Herzfeld, New York, 1925) p. 84- 85.

المسلمون فيه كتبا أخرى[١]؛ ويرجح أن مخطوطاتها كانت تزوق أيضا بالتصاوير.

وقد وصلت إلينا ثلاثة مخطوطات ثمينة من كتاب الجزري: أقدمها مخطوط محفوظ الآن في طوبقا بوسراي (رقم ٣٤٧٢) باستانبول وقد تمت كتابته في شعبان من سنة ٦٠٢هـ (١٢٠٦م)[٢] على يد مُحَمَّد بن يوسف بن عثمان نقلا عن المخطوط الذي كتبه المؤلف[٣] ويضم هذا المخطوط ٨٩ ورقة وبه عدة تصاوير للآلات المختلفة وما يتصل بتركيبها من صور آدمية ورسوم طيور وحيوانات[٤]. أما المخطوط الثاني فيرجع إلى سنة ٧١٥هـ (١٣١٥م) وهو محفوظ الآن في مجموعة كيفوركيان بالولايات المتحدة، ولكن متحف فرير في واشنطن حصل على بعض تصاويره (انظر الشكل ٧).

(١) أحمد تيمور باشا وزكي مُحَمَّد حسن: التصوير عند العرب ص ٤٢- ٤٣ و٧٩- ٨١ و١٨١- ١٨٢؛ جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي ج ٥ ص ٤٣- ٤٤. وانظر أيضا.

Carra de Vaux: Les Penseurs de l'Islam; F. Hauser: Uber das Kitab al-Hijal, das Werk über den sinnreichen Anordnungen der Benu Musa (Erlangen 1922); E. Wiedemann: Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften, X Zur Technik bei den Arabern (Erlangen 1906); E. Wiedemann und F. Hauser: Uber die Uhren im Bereich der islamischen Kultur (Halle 1915).

(٢) من المحتمل أن لهذا المخطوط صورة شمسية في دار الكتب المصرية. انظر أحمد تيمور باشا وزكي مُحَمَّد حسن: التصوير عند العرب ص ١٨١ ٨.

(٣) انظر I. Stchoukine: Un manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VII^e siècle de l'hégire (in Gazette des Beaux-Arts, 6^e période, XI, 1934, p. 134- 140).

(٤) انظر H. Hollis: Page from an Automata Manuscript (in Bulletin of the Cleveland Museum of Art, XXXIII, 1946, p. 85- 87).

أما المخطوط الثالث من كتاب الجزري فهو أشهرها عند مؤرخي الفنون الإسلامية وإن كان أحدثها عهدا. وقد تمت كتابة هذا المخطوط في شهر صفر من سنة ٧٥٥هـ (١٣٥٤م) على يد خطاط اسمه مُحَّد بن أحمد؛ كتبه لأمير تركي كان في خدمة السلطان الصالح صلاح الدين من سلاطين المماليك البرجية في مصر. وقد انتهى هذا المخطوط إلى مكتبة آيا صوفيا في استانبول، ثم نزعت منه عدة تصاوير آلت إلى المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة في أوربا وأمريكا. ونشر الدكتور مارتن بعضها في مؤلفه الكبير عن التصاوير والمصورين في إيران والهند وتركيا من القرن الثامن إلى القرن الثامن عشر وذهب إلى أنها ترجع إلى نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وشاع ذلك لأن أساليبها بغدادية لا شك فيها.

ثم حدث أن كشف الأستاذ ريفشتال المخطوط الذي نزعت منه هذه التصاوير في استانبول وتبين أنه مؤرخ من سنة ٧٥٥هـ (١٣٥٤م) وأنه كتب في مصر[١] ولم يبق فيه إلا قليل من التصاوير التي كانت تزوقه. ومهما يكن من الأمر فإن تصاويره التي تفرقت بين المتاحف والمجموعات الخاصة ظفرت بعناية كثيرين من الدارسين[٢]. ومن أبدع هذه التصاوير

(١) انظر R. Riefstahl: The Date and Provenance of the Automata Miniatures (in The Art Bulletin, XI, 1929, p. 206- 214; L. A. Mayer: Zum Titelblatt der Automata Miniaturen (in Orientalistische Literaturzeitung, XXXV, 1932, cols. 165- 166); H. W. Glidden: A Note on the Automata of al-Djazari (in Ars Islamica, III, 1936, p. 115- 116); P. Wittek: Datum und Herkunft der Automaten- Miniaturen (in Der Islam, XIX, 1931, p. 177- 178).

(٢) انظر K. Creswell: Dr. F. R. Martin's Manuscript "Treatise on Automata" (in The Year Book of Oriental Art and Culture, 1924- 1925, p. 33- 40); A. Cooma- raswamy: The Treatise of at-Jazari on Automata. Leaves form a manuscript of the Kitab fi ma'arifat al-hiyal al-Handa- siya in the

عدد يمثل الساعات[1] (انظر الشكل ٩)، ومن بينها الساعة ذات الطواويس المحفوظة في متحف اللوفر. والملاحظ أن تصاوير هذا المخطوط الثالث تنسج على منوال التصاوير في المخطوط الأول المؤرخ من سنة ٦٠٢هـ (١٢٠٦م) ولا تكاد تختلف عنها إلا اختلافا بسيطا في تنظيم الألوان، والراجح أن هذا التقليد مقصود لذاته، على الرغم من أن الأساليب البغدادية في التصوير كانت لا تزال منتشرة في مصر إلى منتصف القرن الثامن الهجري.

أما المخطوطات الأدبية التي أقبل على تزويقها المصورون في مدرسة بغداد فأعظمها شأنا مقامات الحريري، والمعروف أن هذه المقامات مجموعة من القصص كتبها في الربع الأول من القرن السادس الهجري (١٢م) أديب بليغ كان عاملا على البريد في البصرة: هو القاسم بن علي الحريري. وقد ذاع صيتها في الأدب العربي لما فيها من غزارة المادة ودقة الملاحظة ولطيف الخيال. ويروي الحريري هذه القصص باسم "الحارث ابن همام" ويسرد فيها نوادر بطل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال، يعشق الجموع ليقوم فيها خطيباً أو واعظا أو لينتشر بينها متنادرا أو متخاصما أو مستجديا، ويهوى التخفي تسترا من الخصوم

Museum of Fine Arts, Boston, and elsewhere (Museum of Fine Arts, Arts, Boston. Communications to the Trustees, VI, 1924); Stchoukine: Les Miniatures Persanes, p. 30- 32; Sarre und Martin: Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Munchen,. I, p1. 5; Sakisian: La Miniature persane fig. 21; E. Wiedemann und F. Hauser: Ueber eine Palasttüre und Schösser nach al-Gazari in Der Islam, XI, 1921, p. 25- 213).

(1) أحمد تيمور باشا وزكي محمد حسن: التصوير عند العرب ص ١٨٣ و٢٣٧ و٢٣٨.

وسعيا في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في الناس. هذا هو أبو زيد السروجي، نسبة إلى سروج من أعمال الفرات الأعلى بين الرقة وسميساط.

أصبحت مقامات الحريري وتصاويرها وثائق عظيمة الشأن في دراسة المجتمع الإسلامي؛ لأن المصورين في القرن السابع الهجري (١٣م) أصابوا نجاحا كبيرا في تزويقها بالتصاوير التي ترسم صورة صادقة لحياة الطبقات المختلفة من حكام ورعية، والتي تضم في زخارفها وساحاتها رسوم كثير من الأدوات المستعملة في ذلك العصر حتى ليمكن أن نستخرج منها مادة غزيرة من أنواع العمائر والأثاث وأدوات القتال[١]والبنود والخطوط، فضلا عن عادات القوم في الوعظ والتقاضي والزواج وبيع الأبناء وتشييع الجنازات والسفر والندوات الأدبية وغير ذلك.

وقد وصل إلينا عدد قليل من مخطوطات المقامات أبدع المصورون في تزويقه بالتصاوير. وأعظم مجموعة من هذه المخطوطات محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس. وذلك أن في هذه المكتبة أقدم مخطوط مزوق ومعروف من مقامات الحريري (رقم ٦٠٩٤ عربي). وهو مؤرخ من سنة ٦١٩هـ (١٢٢٢– ١٢٢٣م)؛ أي أنه كتب بعد وفاة المؤلف بنحو قرن من الزمان. وقياس الورقة في هذا المخطوط ثلاثون سنتيمترا طولا وثلاثة وعشرون عرضا ويضم تسعا وثلاثين تصويرة.

---

(١) انظر Colonel A. R. Zaki: Islamic Swords in Middle Ages (in Bull. De l'Institut d'Egypte, XXXVI, 1955), p. 375.

ورجح كثير من علماء الآثار أن يكون قد كتب أو زوق بالتصاوير في الشام، لأن في كثير من رسومه الآدمية مشابهة بصور القديسين في المخطوطات البيزنطية ومخطوطات النساطرة واليعاقبة وكانت هذه المخطوطات أكثر انتشارا في الشام منها في سائر ديار الإسلام، وسوف نعرض في الصفحات المقبلة للتفاعل بين العناصر الفنية المختلفة ونصيب كل منها في أساليب المدرسة التي نحن بسبيلها.

وفي المكتبة الأهلية بباريس أعظم مخطوط مزوق في مقامات الحريري (رقم ٥٨٤٧ عربي) وكان قبل ذلك في مجموعة شيفير. وقد كتبه وزوقه يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي سنة ٦٣٤هـ (١٢٣٧م). وقياس الورقة فيه سبعة وثلاثون سنتيمترا طولا وثمانية وعشرون عرضا، ويضم تسعا وتسعين تصويرة. وتعد هذه التصاوير أبدع ما وصل إلينا من تصاوير مدرسة بغداد، فإنها تمتاز بقوة التعبير وبهجة الرسم ولطف الترتيب وسلامة التأليف ودقة الملاحظة؛ فضلا عن أنها تصور المجتمع الإسلامي في القرن السابع الهجري (١٣م) تصويرا صادقا، فهي في هذا الباب وثائق ذات شأن.

وقد استطاع الواسطي في تزويق هذا المخطوط أن يكون واقعيا إلى حد بعيد وأن يكسب تصاويره حياة ويجعلها سجلا حافلا بالمشاهد المختلفة من الحياة اليومية في عصره. والحق أن هذه التصاوير أقرب في نمطها إلى المصورات الفنية الكبيرة tableau منها إلى تصاوير المخطوطات (انظر الأشكال ١١ و١٢ و١٣ و١٤).

ولا شك في أن أسلوب الواسطي هو المثل الكامل للتصوير في مدرسة بغداد، وحسبنا أنه وفق في كثير من تصاويره إلى التعبير عن الحالات النفسية وإلى التمييز بين صور الأشخاص فيها حتى ليبدو في بعض الأحيان أنها مثال لإنسان معين portrait.

ولا ذكر في هذا المخطوط للبلد الذي نسخ فيه الكتاب، غير أن نمط التصاوير المستقل عن التيارات الأجنبية إلى حد كبير يجعلنا نميل إلى نسبته إلى وادي الرافدين؛ ولعل الواسطي كان يعمل في بغداد نفسها أو في وطنه واسط.

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط ثالث من مقامات الحريري (رقم ٣٩٢٩ عربي)، قياس الورقة فيه نحو سبعة وعشرين سنتيمترا طولا وواحد وعشرين سنتيمترا عرضا، وبه سبع وسبعون تصويرة. ولا ذكر فيه لتاريخه أو البلد الذي نسخ فيه، ولكننا نعتقد أنه يرجع إلى نحو منتصف القرن السابع الهجري (١٣م). وتصاوير هذا المخطوط لا تبلغ إلى تصاوير المخطوطين السابقين في البهجة والإتقان، وتبدو في بعض المواضع مشوَّهة ومنقحة في عهد متأخر؛ كما يظهر أن في أدائها اختلافا لعله يرجع إلى اشتغال أكثر من مصور واحد في تزويقها، فضلا عن أن صور الأشخاص فيها صغيرة القياس وزخارفها بسيطة ومقتضبة. وكانت مخطوطات الحريري

أبرز ما عرضته المكتبة الأهلية بباريس في المعرض الذي أقامته سنة ١٩٣٨ للفنون الإسلامية والتصوير خاصة[١].

وفي المتحف الآسيوي بمدينة لينينغراد مخطوط من مقامات الحريري يشبه في أسلوب تصاويره مخطوط الواسطي، والراجح أنه يرجع إلى الربع الثاني من القرن السابع الهجري (١٣م).

وفي المكتبة الأهلية بمدينة فيينا مخطوط من المقامات كتب في شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤م)[٢] على يد أبي الفضل بن أبي إسحق. والملاحظ في تصاوير هذه المخطوط أن البساطة الأولى في الأسلوب البغدادي قد زال كثير منها فازدحمت التصاوير بالزخارف[٣]. ومن أبدع تصاويره اثنتان: الأولى تمثل أميرا على عرشه وبيده كأس على السنة الساسانية ويحف به رجال الحاشية ويحميه ملكان لهما أجنحة مزركشة وبين يديه موسيقيون وبهلوان (انظر الشكل ١٥).

---

(١) انظر Les Arts de l'Iran: L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin p. 118-120; E. de Lorey: New Light on Islamic Paintings. Emphasis on the picture in the New Paris Exhibition (in The Art News, June 11, 1938, p. 8- 11); K. Kühnel: Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938 (in Pantheon, XXIII, 1939, p. 203-207).

(٢) انظر K. Holter: Die Galen- Hand-Schrift und die Makamen des Hariri in der Wiener Nationalbibliothek (in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n. F., XI, 1937, p. 1- 48).

(٣) في أكسفورد مخطوط آخر من مقامات الحريري يرجع إلى القرن الثامن الهجري وظهر فيه التطور من الأساليب الفنية الأولى للمدرسة البغدادية. انظر

K. Holter: Die frühislamische Miniaturmalerei (in Die graphischen Kunste, neue Folge, II, 1937, p. 1- 14).

وفي المتحف البريطاني ثلاثة مخطوطات من مقامات الحريري مزوقة بالتصاوير[١]، أحدها (رقم ٧٢٩٣) مؤرخ من ربيع الأول سنة ٧٢٣ هـ (١٣٢٣م) ولا ذكر فيه للكاتب أو المصور ولا للبلد الذي نسخ فيه الكتاب، فلا يمكن أن ننسبه على وجه التحقيق إلى دمشق كما فعل الأستاذ هولتر[٢]. وقد فطن الأستاذ بختهال إلى ذلك كما نسب هذا المخطوط إلى مدرسة فنية محلية في الشام في عصر المماليك[٣]. ومهما يكن من الأمر فإن تصاوير هذا المخطوط تشهد بامتداد الأساليب الفنية البغدادية إلى النصف الأول من القرن الثامن الهجري.

ومن مخطوطات المقامات في المتحف البريطاني مخطوط كشف الأستاذ ماير اسم كاتبه – شهاب الدين غازي بن عبد الرحمن الدمشقي – على أحد تصاويره، مكتوبا بالخط الكوفي كأنه نقش معماري[٤]. ولا ذكر في هذا المخطوط لتاريخ كتابته؛ ولعل سبب ذلك أن الصفحات الأخيرة مفقودة. ولكن من حسن الحظ أن سيرة كاتبه ومصوره قد وصلت إلينا[٥]

---

(١) انظر H. Buchthal: Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum (in Burlington Magazine, LXXVI, 1940, p. 144- 152).

(٢) انظر K. Holter Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350 (in Zentralblatt für Bibliothekswesen, LIV, 1937, p. 1- 34).

(٣) انظر المرجع السابق، للأستاذ بختهال ص ١٤٨.

(٤) انظر L. A. Mayer: A hitherto unknown Damascene artist (in Ars Islamica, IX, 1942, p. 168).

(٥) ابن حجر: الدرر الكامنة (ط. حيدرباد سنة ١٣٤٩هـ- ١٩٣٠م) ج ٣ ص ٢١٥- ٢١٦ وانظر أيضا.

D. S. Rice: A Miniature in an Autograph of Shihab at-din Ibn Fadlallah al-Umari (in The Bulletin of the School of Oriental and African Studies, XIII/4, 1951) p. 862- 863.

وأننا نعرف منها أنه توفي سنة ٧٠٩ هـ (١٣١٠م)، فلا يمكن أن يكون تاريخ المخطوط بعد هذه السنة. والراجح أن كتابته وتزويقه كانا في دمشق، وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بذلك محتجين بأن سيرته ليس فيها أنه عاش في مكان غير دمشق[١]؛ فإن من السهل أن يدفع ذلك بأن هذه السيرة نفسها ليس فيها أنه ظل مقيما في دمشق ولم يبرحها طول حياته. وكيفما كانت الحال فإن تصاوير هذا المخطوط تتبع أسلوب مدرسة بغداد سواء أكان تزويقه في دمشق أم في بلد آخر من ديار الإسلام.

ومن الكتب الأدبية التي عنى بتزويق مخطوطاتها المصورون من مدرسة بغداد كتاب كليلة ودمنة. والمعروف أنه مجموعة من القصص الهندية كتبت في نحو القرن الثالث الميلادي ثم ترجمت من السنسكريتية إلى اللغة الفهلوية في القرن السادس. ونقل ابن المقفع هذه الترجمة إلى اللغة العربية في النصف الأول من القرن الثاني الهجري (٨م). وانتشر كتاب ابن المقفع في ديار الإسلام. وكان المترجم يهدف من البداية إلى جعله مصورا كما ذكرنا (ص ١٧). والحق أن المصورين أقبلوا على تزويق مخطوطاته إقبالا عظيماً[٢].

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من كليلة ودمنة (رقم ٣٤٦٥ عربي)، قياس الورقة فيه نحو سبعة وعشرين سنتيمترا طولا وواحد وعشرين سنتيمترا عرضا ويضم ثماني وتسعين تصويرة، من بينها ست تصويرات

---

(١) انظر المرجع السابق للأستاذ رايس ص ٨٦٢– ٨٦٣.

(٢) انظر H. Buchthal: Indian Fables in Islamic Art (in Journal of the Royal Asiatic Society, 1941, p. 317- 324).

أضيفت في عهد متأخر. ولا ذكر فيه للتاريخ أو البلد الذي نسخ فيه الكتاب، ولكن أسلوب تصاويره يرجح أن تاريخه نهاية الربع الأول من القرن السابع الهجري أو بين عامي ١٢٢٠ و١٢٣٠م كما كتب في مناسبة معرض الفن الإسلامي في باريس سنة ١٩٣٨[١].

ورسوم الحيوانات والطيور في هذا المخطوط محورة عن الطبيعة ومتأثرة بالأساليب الساسانية؛ أما سائر الرسوم ولاسيما تصاوير الأشخاص فإنها قريبة جدا من تصاوير مخطوط المقامات المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٦٠٩٤ عربي) والمؤرخ من سنة ٦١٩هـ (١٢٢٢- ١٢٢٣م). (انظر الشكل ١٦).

وثمة مخطوطات مزوقة من كليلة ودمنة[٢] ترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري وتشهد بتطور السنة التصويرية في مدرسة بغداد[٣]. ومن بينها مخطوط في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٣٤٦٧ عربي) يضم سبعا وتسعين تصويرة، أضيفت إليها ثلاث تصويرات في عهد متأخر. ولا ذكر في هذا المخطوط للتاريخ أو المكان الذي نسخ فيه الكتاب؛ ولكن تصاويره تشهد بأنه يرجع إلى نحو منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع

---

(١) انظر Les Arts de l'Iran: L'Ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin, Paris 1938, p. 120- 125.

(٢) انظر تصويرة من مخطوط من كليلة ودمنة يبدو أنه مؤرخ من سنة ٦٦١هـ (١٢٦٢م) في G. Warner: Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins (Oxford 1920) p. 311- 314 and plate CXXI.

(٣) انظر B. Gray: Fourteenth Century illustrations of the Kalilah and Dimnah (in Ars Islamica, VII, 1940, p. 134- 140).

عشر الميلادي). وهي مثال طيب لما انتهى إليه الأسلوب البغدادي في القرن الثامن الهجري (انظر الشكل ١٧). إذ قامت في هذا القرن مدرسة تصويرية جديدة في إيران متأثرة ببعض التيارات التصويرية التي بدأتها مدرسة بغداد، غير أن المصورين فيها لم يستطيعوا التجديد وعجزوا في هذا الطور عن بلوغ الواقعية وقوة التعبير ودقة الملاحظة التي امتاز بها أسلافهم في القرن السابق.

وهكذا غلب الطابع الزخرفي على تصاوير القرن الثامن كما يظهر في هذا المخطوط وفي مخطوطين آخرين من كليلة ودمنة أحدهما في مكتبة ميونخ والآخر في المكتبة البودليية في أكسفورد.

وفي مجموعة المستر شستر بيتي Chester Beatty ورقة قياسها ١٨ سنتيمترا طولا و١٣ عرضا؛ وأصلها الورقة الأخيرة في مخطوط من كتاب "دمعة الباكي" لابن فضل الله العمري، وعليها كتابة تنبئ بأن هذا المخطوط كتب في دمشق سنة ٧٤٥ هـ (١٣٤٥م). وينتهي النص في هذه الورقة بتصويرة جميلة من مدرسة بغداد قياسها ٤.٧×١٠ سنتيمترات وتمثل رجلا ممسكا عصا في يده يرفعها زاجرا جملا أمامه وإلى جنب الرجل جمل آخر. وقد نشر الأستاذ رايس D. S. Rice مقالا درس فيه هذه الوثيقة الفنية والتاريخية دراسة دقيقة، وتساءل عما إذا كان المقصود ببعض الرسوم في ساحة هذه التصويرة أن تمثل مشهدا شتويا يشير إلى ما حل

بمصر والشام في السنة السابقة لكتابة هذا المخطوط من أمطار وثلوج وبرد[1].

ويبدو أن كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني كان من بين الكتب الأدبية التي عني بتزويقها المصورون من مدرسة بغداد. وقد وصلت إلينا بعض أجزاء من نسخة مخطوطة من هذا الكتاب، كتبها محمد بن أبي طالب البدري سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧– ١٢١٨م). وكانت تقع في عشرين جزءا لم يبق منها إلا ثلاثة عشر جزءا غير متتالية: أربعة منها محفوظة في دار الكتب المصرية بالقاهرة وتسعة في المكتبة الأهلية باستانبول.

وثمة تصاوير تؤلف غرة الكتاب في خمسة من هذه الأجزاء الباقية من مخطوط الأغاني الذي نحن بصدده، ومن بينها تصويرة في غرة الجزء التاسع عشر (في استانبول) وتمثل أميرا ممتطيا جواده في صحبة طائفة من أعيان دولته وعلى جانبي رأسه ملكان يحملان عصابة تحف به وعلى ذراعيه شريطان فيهما كتابة نصها "بدر الدين لؤلؤ".

ومن بين تلك التصاوير تصويرة أخرى في غرة الجزء السابع عشر (في استانبول) وتمثل أميرا جالسا وفي يده قوس وحوله ثمانية أشخاص في صفين وفوق رأسه ملكان وعلى ذراعيه شريطان فيهما كتابة نصها "بدر الدين لؤلؤ بن عبد الله". وفي غرة الجزء الرابع (في القاهرة) من هذا المخطوط تصويرة أخرى تمثل أميرا جالسا وبين يديه نساء يطربنه ويعزفن على آلات

---

(1) انظر المرجع السابق للأستاذ رايس.

موسيقية وعلى ذراعيه شريطان عليهما كتابة غيرة واضحة. ولكن أهم تصاوير هذا الكتاب هي التي كشفها الدكتور بشر فارس في غزة الجزء الحادي عشر (المحفوظ بدار الكتب المصرية). وذهب الدكتور بشر فارس إلى أنها تعرض حادثا يأتي ذكره في أول هذا الجزء من المخطوط في باب "خبر أساقفة نجران مع النبي ﷺ". وهذا الحادث من السيرة النبوية هو وقوف أسقف نجران وعاقبها بين يدي النبي حين قدم إلى المدينة وفد من نجران في السنة العاشرة للهجرة ووقعت الممتحنة أو المحاجة بين النبي (صلى الله عليه وسلم) والأسقف والعاقب. وتمثل هذه التصويرة النبي جالسا على منصة منخفضة ولابسا سيفه وفوقه ملكان يقبضان على عصابة تحيط برأسه وأمامه الأسقف في ملابس كهنوتية، ويقف العاقب إلى جنب مواطنه الأسقف.

وألف الدكتور بشر فارس كتابا برأسه في دراسة هذه التصويرة[1]، ورأى فيها مثالا من تجيّش الصور بالحياة وقوة التعبير في مدرسة بغداد إذ استطاع المصور فيها "أن يعبر عن انجذاب النبي إلى عالم الغيب وأن يضفي إلى وجهه نور التعبد... في حين أنه رسم مخايل الدهاء في عين الأسقف الذي يحتج بنصوص التوراة المندرجة بين يديه وأنه جعل العاقب يتحدى بنظره وبسبابته وقد طوى في يده اليمنى درجا ثانيا تحفزا للمجادلة".

---

(1) انظر B. Farès: Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chretienne de l'Orient (Mémoires de l'Institut d'Egypte, tome, LI, le Carie 1948).

وإذا صح ما يذهب إليه الدكتور بشر فارس في تفسير موضوع هذه التصويرة فإنها تكون أقدم التصاوير ذات الموضوعات الدينية في المخطوطات الإسلامية[١]. وتأتي بعدها صور دينية في مخطوط من كتاب "الآثار الباقية" للبيروني مؤرخ من سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٧- ١٣٠٨م) ومحفوظ في مكتبة الجامعة بمدينة أدنبرا، وتدخل تصاويره في نمط مدرسة بغداد، وإن كان في أسلوبها الفني تطور ملحوظ[٢]. (انظر الشكل ١٨).

ولكن فريقا من مؤرخي الفنون الإسلامية يستبعدون أن يكون تفسير الدكتور بشر فارس لهذا المشهد صحيحا، فلا يتصورون مثلا أن يلبس النبي سيفه في مثل هذه المناسبة أو أن يختار المصور لغرة الكتاب في هذا الجزء الحادي عشر من المخطوط مشهدا له علاقة بموضوعات الكتاب بينما اختار لغرة الكتاب في الأجزاء الأخرى مشاهد مستقلة بنفسها. كما يرون أن وجود الملكين في الصورة لا يبرر القول بأنهما يحميان الرسول ﷺ، لأنهما موجودان في تصاوير أخرى حول رؤوس أمراء أشخاص من غير الأنبياء.

وفضلا عن هذا كله فإن وجود اسم بدر الدين لؤلؤ مكتوبا على الأشرطة حول ذراعي الشخص الرئيس في بعض التصاوير التي تؤلف غرة الكتاب في سائر أجزاء هذا المخطوط، أمر قد يرجح أن يكون المقصود

---

(١) انظر زكي محمد حسن: السيرة في الفن الإسلامي (عدد مايو سنة ١٩٤٠ من مجلة المقتطف ج٩٦ ص ٤٨٨- ٤٩١) وزكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ١٦٥- ١٧٠.

(٢) انظر The. Arnold and A. Grohmann: The Islamic Book p. 68 and p1. 36.

بالمشهد في التصويرة التي نحن بسبيلها أن يمثل الأتابك بدر الدين لؤلؤ يستقبل اثنين من أعيان دولته، وقد يكون الشخص ذو الملابس الكهنوتية كاتبا مسيحيا من النساطرة(١).

وللدكتور رايس بحث نفيس عن "تصاوير مخطوطات كتاب الأغاني والتصوير الديني في الإسلام"، يفند فيه حجج الدكتور بشر فارس في تفسير هذا المشهد، ونشره في أبريل سنة **١٩٥٣** بمجلة Burlington Magazine ولكنه ليس بين يدينا الآن.

والرأي عندنا أن تفسير الدكتور بشر لهذا المشهد لا يزال يحتاج إلى تدعيم، وكيفما كانت الحال فإن كتابه عن هذه التصويرة يشهد ببعد الاستخلاص ووفرة البحث. ولعله يستطيع في الرد على معارضيه في تفسير هذا المشهد أن يضيف جديدا تستطيع معه الدوائر العلمية أن تطمئن إلى صحة تفسيره كل الاطمئنان.

خصائص الأسلوب البغدادي في التصوير:

تغلب الرسوم الآدمية في تصاوير هذه المدرسة فتملؤها حياة وتكسبها قوة؛ ولكن المصورين يتبعون في رسمها الأساليب الموروثة عن الشرق القديم والتي تختلف عن الأساليب التي ورثها الغرب عن الفن الإغريقي. فهي لا تعنى بأجزاء الجسم الإنساني عناية خاصة، ولا تعنى

(١) راجع النقد الذي كتبه الدكتور أرنست كونل لكتاب الدكتور بشر فارس عن هذه التصويرة في Oriens, vol. IV, Nr. I, 1951. Leiden E. J. Brill p. 172- 173.

بصدق تمثيل الطبيعة عناية الفنون الغربية أو الصينية، ولا تتقيد بعلم التشريح واحترام النسب في تصوير أعضاء الجسم. وهي في ذلك تختلف عن التصوير الغربي في العصور الوسطى حيث أبدع المصورون في رسم الجسم الإنساني ملتزمين قواعد التشريح وحيث استطاع الفنانون التعبير عن العواطف والانفعالات المختلفة وعن ألوان الحركات والأوضاع، فأبعدوا الصور عن الجمود الذي نراه في كثير من التصاوير الإسلامية. كما أنها تختلف في الوقت نفسه عن الصور في الشرق الأقصى حيث استهوت الطبيعة المصورين فخصوها بعنايتهم وأصبحت الرسوم الآدمية ثانوية في صورهم.

ومما يتصل بهذا الاختلاف بين التصاوير الإسلامية والصور الغربية أن المصورين من مدرسة بغداد – شأن سائر المصورين المسلمين في العصور الوسطى – لم يعنوا بقواعد المنظور التي عرفتها الفنون الغربية وعنيت بها ولاسيما منذ عصر النهضة. فكأن المصور يفرض أن المشاهد يستطيع أن يرى المشهد كله من دون أن يحجب قسم منه أي قسم آخر؛ وهكذا يبدو كل شيء في التصويرة معروضا، وتصبح التصويرة وليس لها إلا بعدين اثنين: طول وعرض.

أما العمق الذي عرفته فنون الغرب فإن تصاويرنا لا تكاد تعرفه في مدرسة بغداد، وإنما يصل التصوير الإسلامي تدريجيا إلى شيء منه ابتداءً من القرن التاسع الهجري (١٥م). ومن ثم فإن تصاوير مدرسة بغداد بسيطة ولا يحتاج معها الرائي إلى ما يحتاجه عند مشاهدة مصورة غربية من

تهمل في كشف أجزائها وتفهم بدائعها. ومع هذا كله فإن تصاوير الكتب الغربية المعاصرة لمدرسة بغداد لا تسبقها كثيرا في هذا المضمار فإن تصوير المخطوطات الأوروبية لم يتطور ليقرب من أسلوب المصورات الكبيرة إلا منذ بداية عصر النهضة.

ومن الجدير بالملاحظة أن المصورين في مدرسة بغداد يتبعون أساليب النقش الكبير على الجدران أو في المصورات الكبيرة أكثر مما يتبعون السنة التصويرية المنتظرة في تزويق المخطوطات، فلا نراهم يقتصدون في المساحة التي يرسمون فيها على النحو الذي سار عليه مزوقو المخطوطات في أوربا. وقد تغير هذا الاتجاه في المدارس التصويرية الإسلامية التي خلفت مدرسة بغداد؛ إذ عنى المصورون بالأجزاء الدقيقة في التصويرة حتى ليحتاج الناظر في بعض الأحيان إلى منظار مكبر لقراءة كتابة زخرفية جميلة أو لكشف رسم هندسي معقد[1].

على أن أحدا لا يشك في أن لمدرسة بغداد واقعية في تصوير الكائنات الحية قل أن بلغتها مدارس التصوير التي خلفتها في الإسلام. حقا أن تأليف التصويرة فيها يهدف إلى الزخرفة، وأن النبات فيها يحور عن الطبيعة تحويرا ملحوظا، وأن المصور يتجه أحيانا إلى اختراعات تحرك الفكر والذهن؛ ولكنه– بوجه عام– يهدف إلى تصوير الأشياء كما تنطبع في

---

(1) زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام، اللوحة رقم ٢٥ وزكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، اللوحة ٣٥.

ذهنه ويتجه إلى تصوير الإنسان في حياته الواقعية، وكيفما كانت الحال فإن أسلوب هذه المدرسة يمتاز بما فيه من تنوع وليانة.

وفي مخطوط مقامات الحريري بالمتحف البريطاني (رقم ٧٢٩٣) بعض الصور الآدمية التي لم يتم تلوينها مما يظهر لنا الطريقة التي كان المصورون يتبعونها في تحديد الصور قبل تلوينها. وكان المصورون في معظم الأحيان يستبدلون القلم والمداد الأسود بالفرجون واللون، فيرسمون التصويرة بالقلم والمداد ويضعون الألوان ثم يحددون الخطوط الخارجية ثانية ويرسمون الزخارف على الثياب وفي سائر أجزاء التصويرة[١].

ومن أساليب التصوير في مدرسة بغداد أن المصور كان يجمع أحيانا في تصويرة واحدة بين مشهدين من مشاهد القصة؛ ففي قصة الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع التي يضمها كتاب الترياق المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس نرى إلى اليمن الطبيب أندروماخس على جواده يراقب الغلام وقد لسعته الحية، ثم نراه في التصويرة نفسها إلى اليسار متجها نحو الغلام يسأله أي شيء يفعل فيرد عليه الغلام بأن حية لدغته وأنه أكل حب الغار لأنه مضاد لسموم الحيوانات[٢].

---

(١) وازن بين هذا وما نراه في بعض التصاوير الهندية الإسلامية التي وصلت إلينا ولم يكن تلوينها قد تم. انظر Zaky H. Hassan: Moslem Art in the Fouad I University Museum, vol. I, plates 21- 22.

(٢) انظر B. Farès: Le Livre de la Theriaque p. 41, pl. XIII.

بل لقد استطاع المصور في بعض الأحيان أن يجمع في التصويرة الواحدة أكثر من مشهدين؛ ففي المخطوط سالف الذكر من كتاب الترياق قصة خلاصتها أن يمليوس أخا الطبيب أندروماخس كان ماسحا من قبل الملك على الضياع، وكان كثيرا ما يخرج إليها في الصيف والشتاء؛ فخرج ذات يوم إلى بعض القرى وأنهكه الحر فجلس ليستريح تحت شجرة، ولم يلبث أن استسلم إلى النعاس واجتازت به حية خبيثة فلدغته في يده فانتبه مفزوعا، وأدرك أنه يوشك على الموت فكتب وصية وعلقها في الشجرة واستبسل للموت؛ وغلبه العطش فشرب من فضلة ماء في جرة وجدها تحت الشجرة؛ ولم يلبث الماء في جوفه حتى سكن ما كان به من غشي وكرب؛ فتعجب من ذلك وقطع خشبة ليمتحن بها ماء الجرة فإذا فيها حيتان قد اقتتلتا حتى الموت، وعاد سليما فترك العمل الذي كان فيه واقتصر على ملازمة أخيه الطبيب أندروماخس.

ونرى في التصويرة التي توضح هذه القصة عدة مشاهد منها[1]؛ فإلى اليسار جزء من جواد يتخيل المصور أن يمليوس قادم عليه، ثم نرى يمليوس يستريح تحت الشجرة، ونراه بعد ذلك يستقي من الجرة وفي الوقت نفسه يخرج الحيتين منها بخشبة في يده اليسرى. ونراه إلى أقصى اليمين سليما معافى وقد امتطى جواده استعدادا لمغادرة المكان.

وامتازت مدرسة بغداد في رسومها الآدمية بالمسحة العربية في خلقة الأشخاص وقسمات وجوههم ولحاهم السوداء، واستطاع النابهون من

---

(1) انظر المرجع نفسه، اللوحة رقم ١٤ وصفحتي ٤٢ و٤٣.

مصوريها أن يصلوا إلى التنوع وقوة التعبير في رسوم الأشخاص كما استطاعوا الوصول إلى شيء قليل من التجسيم في أداء تلك الرسوم.

ومن أساليب مدرسة بغداد أن الشخص الرئيس أو المقصود في تصويرة تضم أشخاصا كثيرين يرسم أكبر حجما من أصحابه أشعارا بعلو شأنه[١]. وهو أمر معروف في الفنون القديمة في مصر وبلاد الرافدين وإيران. فضلا عن أننا نراه في الرسوم الإسلامية المختلفة على المعادن والخزف والخشب والزجاج والمنسوجات وغير ذلك[٢].

كما نرى في التصاوير البغدادية أمثلة كثيرة من التعبير بالأعين واستعمال الأصابع للإشارات والاستعانة بها في الكلام[٣]. ولكننا نذكر أن هذا لم يكن وقفا على مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، بل نراه أيضا في مدارس التصوير التي ازدهرت في إيران منذ القرن الثامن الهجري (١٤م).

وامتازت مدرسة بغداد بالتوفيق في تصوير الجموع والتنوع في رسم أوضاع الأشخاص وحركاتهم[٤]. وأوضح ما نرى ذلك في مقامات الحريري، لأن تصاويرها تمثل أحيانا مواقف صاخبة وجموعا تتحرك وجماهير تنصت

---

(١) انظر الأشكال رقم ٣ و٨ و١٠ و١٤ و١٥.

(٢) انظر زكي مُحَمَّد حسن: فنون الإسلام، الأشكال رقم ١١١ و٣٠٧ و٤٠٦ و

Zaky M. Hassan: Moslem Art in the Fouad I University Museum vol. I, plate 37.

(٣) انظر الأشكال رقم ٢ و٥ و١٠ و١٥.

(٤) انظر الشكلين رقم ١١ و١٢.

إلى خطبة أو تشيع جنازة أو تسافر في قافلة أو تجتمع حول بطلها أبي زيد السروجي، فضلا عن سائر تصاويرها التي لا تضم إلا حلقات محدودة ممن يلقي حولهم السروجي خيوط احتياله أو يبعث فيهم الإعجاب بفصاحته وقدرته العجيبة على التنادر.

ومن أساليب مدرسة بغداد رسم هالة حول رؤوس الأشخاص(١). والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية. وقد عرفها الفن البوذي الإغريقي في جندرا على الحدود الشمالية الغربية للهند في نهاية العصر الهلنستي وبداية العصر المسيحي، كما عرفها أتباع مزدك على هيئة إكليل من النار. وعرفتها الأقاليم التي انتشرت فيها تعاليم البوذية؛ كما اتخذها فن البراهمة في العصور الوسطى. وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون في صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة؛ ولكن استعمالها في الفن المسيحي الأول كان نادرا. ثم أقبل المصورون على رسمها حول رؤوس الأشخاص في التصاوير المسيحية في العصور الوسطى.

وبالنظر إلى أن معظم الأشخاص في تصوير المخطوطات المسيحية كانوا من رجال الكنيسة فقد شاع أن الهالة علامة من علامات القدسية؛

---

(١) وقد يحدث أن تحد الهالة بدائرة زرقاء أو حمراء. انظر
B. Farès: Le Livre de la Thériaque p1. XIXII.

ولكن الحق أنها موجودة في بعض تلك التصاوير حول رؤوس أشخاص من أعداء المسيحية[1].

وانتقلت الهالة إلى الفنون الإسلامية في العصر العباسي[2]. وليس من المؤكد أن نقلها كان على يد الفنانين المسيحيين في الشام وبلاد الرافدين لتأثرهم بوجودها في المخطوطات البيزنطية التي كانت تصل إليهم، فالواقع أنها كانت منتشرة في الشرق الأدنى من حدود الهند إلى مصر[3]، ومن العلماء من يذهب إلى أن المسلمين نقلوها عن إقليم بكنزيا الذي كان قد اتصل بازدهار الفن البوذي الإغريقي في جندرا[4].

وكيفما كانت الحال فقد عرف الفنانون المسلمون رسم الهالة حول الرأس، إما أشعارا بسمو الشخص الذي ترسم حول رأسه، أو لإبراز رسم الوجه، أو للزينة فقط. وانتشر استعمالها، لا سيما في الطراز السلجوقي، في التصاوير وعلى النقوش في الخزف والتحف المعدنية والزجاج. ومما يشهد بأن الهالة لم يكن لها في التصاوير الإسلامية أي إشارة إلى صفات القدسية أنها، في تصاوير مخطوط الآثار الباقية للبيروني- المحفوظ في مكتبة جامعة ادنبرا والمؤرخ من سنة ٧٠٧هـ- موجودة حول رأس النبي صلى الله عليه وسلم وحول رؤوس أنبياء آخرين، ولكنها مرسومة في الوقت نفسه

---

(١) انظر B. Farès: Une Miniature religieus de l'école arabe de Bagdad p. 48-49.

(٢) انظر زكي مُحَمَّد حسن: الصين وفنون الإسلام ص ٥٠- ٥١.

(٣) انظر J. Tavernor Perry: The Nimbus in Eastern Art (in Burlington Magazine, XII, 1907, p. 20- 23).

(٤) انظر P. W. Schulz: Die persichislamische Miniaturmalerei p. 64- 65.

حول رأس أهريمان إله الشر والظلام[١] ورأس الملك نبوخذ نصر الثاني وهو يحرق هيكل سليمان في أورشليم سنة ٥٨٦ ق.م وحول رأس امرأة كانت تحمل الخمر إلى بعض المجتمعين في سوق عكاظ[٢].

وكان الفنانون المسلمون يرسمون الهالة في البداية مستديرة أو شبه مستديرة؛ ولكنهم – بعد عصر مدرسة بغداد، وبعد أن زاد اتصالهم بفنون الصين وتماثيل بوذا في الهند وآسيا الوسطى – أصبحوا يرسمونها غير منتظمة الشكل فتبدو بيضية[٣] أو يمتد منها اللهب وأشعة النور[٤].

أما الثياب في تصاوير مدرسة بغداد فعلى أنواع عديدة، بعضها ساذج لا تنميق فيه، وبعضها فاخر تكثر فيه الأطواء والتعاريج المذهبة، وبعضها مخطط ومبرقش ومزين بالرسوم والزخارف وبعضها ذو أطواء معقدة يظهر فيها التصنع في الأداء، وبعضها يهدف إلى التنميق الصرف فتتحول الأطواء كلها إلى زخارف من بينها زخرفة تشبه تجمع الديدان.

---

(١) T. Arnold: Survivals of Sassanian and Manichaean Art in Persian Painting plate 15.

(٢) انظر T. Arnold: Painting in Islam p. 95- 96.

(٣) انظر Zaky M. Hassan: Moslem Art in the Fouad I University Museum, Cairo vol. I, plate 4.

(٤) انظر زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، اللوحة ٤٦.

والراجح أن زخارف تلك الثياب معظمها مستمد من خيال المصور لأن شيئا من مثل هذه المنسوجات لم يصل إلينا[1]، وإن كانت رسوم الثياب الفاخرة المبرقشة والغنية بزخارفها قد انتشرت أيضا في نقوش الخزف السلجوقي، ولاسيما الخزف ذو البريق المعدني والخزف المعروف باسم مينائي[2].

وكان المصورون في مدرسة بغداد يقبلون على رسم الملابس الفضفاضة وذات الأردان الواسعة ويجعلون حول الأكمام أشرطة عليها كتابات وزخارف. وامتاز أولئك المصورون بما أصابوه من توفيق في رسم الحيوان ولاسيما الخيل والإبل، فإن رسومهم في هذا الباب واقعية إلى حد بعيد. وحسبنا ما نراه من قوة التعبير والحركة في مشاهد الإبل والقوافل التي رسمها الواسطي في مخطوط المقامات (انظر الشكل ١٩).

وإذا تذكرنا توفيق الفنون العراقية القديمة والفن الساساني في رسوم الحيوان لم نعجب لما نراه في تصاوير مدرسة بغداد من نجاح في هذا الميدان.

أما الرسوم النباتية فيتنوع أداؤها كثيرا في مدرسة بغداد؛ ولكننا نلاحظ أن المصور يهدف إلى الزخرفة قبل كل شيء فلا يتردد في تحوير

---

(١) والملاحظ أن المصورين لم يهدفوا على أي تناسب بين زخارف الثياب في التصاوير وبين العصر الذي كانت تقع فيه أحداث التصويرة، فنرى في ثياب بعض الأشخاص زخارف لم تكن معروفة في عصرهم القديم.

(٢) انظر زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (الطبعة الثانية) الأشكال رقم ٩٤ و٩٦ و١٠٣ و١٠٤.

النبات عن الطبيعة. غير أن هذا التحوير تختلف درجاته فثمة رسوم نباتية تحتفظ بقربها من الطبيعة على رغم التحوير، بحيث نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أو الفاكهة المقصودة مثلا؛ بينما نرى المصور يخرج عن الواقعية خروجا تاما في بعض الأحيان.

وكان المصور يستمد أسلوبه في رسم كثير من أنواع النبات من الصيغ المنتشرة في الشرق الأدنى قبل الإسلام وهي مما يؤثره الفنانون عن الفن الهلنستي. مصداق ذلك مخطوط عربي من كتاب خواص الأشجار والعقاقير لديسقوريدس محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٤٩٤٧ عربي) وكاتبه طبيب اسمه هشام بن موسى بن يوسف المسيحي، ولا ذكر في المخطوط لتاريخه؛ ولكن أسلوبه يشهد بأنه من أقدم المخطوطات المعروفة في مدرسة بغداد. ويضم هذا المخطوط نحو مائة وستين تصويرة. وفي المكتبة نفسها مخطوط يوناني من كتاب ديسقوريدس (رقم ٢١٧٩ يوناني) مكتوب على ورق ويرجع إلى القرن التاسع الميلادي ويضم أيضا نحو مائة وستين تصويرة تشبه تصاوير المخطوط السابق، وكلها تمثل أنواع النباتات ومن بينها عدد بسيط نرى فيه رسوم حيوانات. والملاحظ أن من هذه المائة والستين تصويرة المشتركة في المخطوطين نحو سبعين صورة في المخطوط العربي تشبه في كل أجزائها تصاوير المخطوط اليوناني، كما أن التسعين تصويرة الأخرى

لا تختلف في المخطوط العربي عن نظائرها في المخطوط اليوناني إلا في بعض أجزائها الثانوية، فيبدو تمام أن المخطوطين مشتقان من أصل واحد[١].

أما العمائر في تصاوير مدرسة بغداد فترسم في أسلوب تخطيطي واصطلاحي، اللهم إلا في مخطوط المقامات الذي صوره الواسطي، والمحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٥٨٤٧ عربي)- انظر الشكل ١٣- في مخطوط المقامات المحفوظ في لينينغراد؛ فقد حاول المصور فيهما أن يرسم العمائر قريبة من الطبيعة. وعني المصورون في مدرسة بغداد بتجميل جدران العمائر وزخرفة الأثاث في تصاويرهم بكثير من الرسوم النباتية والهندسية. ومن الأساليب التي اتبعتها هذه المدرسة في أداء رجرجة المياه وانعقاد ساق الشجرة رسمها في أسلوب زخرفي يشبه تجمع الديدان[٢].

وقد أقبل المصورون في مدرسة بغداد على استعمال الألوان البراقة والمتميزة، فكأنهم كانوا يهدفون إلى الأخذ والخلابة تعويضا عن قصور التصاوير في ميدان التجسيم والتعبير عن المساحات والمسافات. وأهم الأصباغ التي استعملوها هي الذهبي والأحمر والأزرق والأخضر والأسود

---

(١) انظر; Les Arts de l'Iran: l'ancienne Perse et Bagdad etc. ...P. 127- 128; Kurt Weitzmann: The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations (in Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, edited by L. Miles, New York 1952) p. 244- 266; E. Bonnet: Etudes sur les figures de plantes et d'animaux peintes dans une version arabe manuscrite de la matière médicale de Dioscoride, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (in Janus, XIV, 1909, p. 294- 303); H. Buchthal: "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts (in Ars Islamica, VII, 1940, p. 125- 133).

(٢) انظر B. Farès: Une Miniature Religieuse etc. ... p. 53, 56, figs. 20, 21.

والعاجي والوردي والبنفسجي. وما من شك في أنهم أصابوا في تنظيمها نجاحا كبيرا.

مصادر الأساليب الفنية في مدرسة بغداد:

أما موضوع استمداد المصورين في مدرسة بغداد من الأساليب الفنية المسيحية والأجنبية فقد أثار بحوثا مختلفة. وفي اعتقادنا أن ما انتهى إليه كثير من الدارسين في هذا الباب لا يمكن الاطمئنان إليه. ومن ذلك النظرية التي حمل لواءها الأستاذ آرنولد عن استعانة أولئك المصورين بتصاوير الطوائف المسيحية التي كانت تعيش في الشام وبلاد الجزيرة. وقد قرأنا في عدد يونيه سنة ١٩٤٦ من مجلة "الكتاب" بالقاهرة تلخيصا لهذه النظرية جاء فيه أن أولئك المصورين "تتلمذوا على أساتذة من مسيحيي الكنيسة الشرقية من النساطرة واليعاقبة، وكانت ممارستهم له ضروبا من المحاكاة والترسم والاحتذاء الدقيق، ولم يقدر العرب وهم يزاولون أن يبتدعوا فيه، وكل ما قدر لهم هو أن يحاكوا فيجيدوا المحاكاة. وسلمت لهم صور يراها غير الاختصاصيين احتذاء للصور المسيحية الهلينية حتى لقد استطاع الفاحصون من هؤلاء أن يدركوا تمام الإدراك شبه صور المقامات صورة صورة بمثيلات لها من الصور الهلينية من حيث عدد الأشخاص فيها وترتيب وقفاتهم واتجاه حركاتهم وبروز أهمية أحدهم وإحاطة وجهه بهالة كتلك الهالة التي ألف المصورون المسيحيون أن يحيطوا بها وجوه القديسين؛

مما أفصح عن أحكام النقل وتمام الاحتذاء ودمغ التصوير العراقي في القرن السابع الهجري بنقيصة عدم الابتداع"[1].

ولكن الحق أن المسألة ليست من السهولة والبساطة بحيث يمكن أن نصدر فيها مثل هذه الأحكام القاطعة. وذلك أن مسيحيي الكنيسة الشرقية من النساطرة واليعاقبة وغيرهم لم يكن لهم فن مستقل بنفسه يمكن أن يستمد منه المسلمون أو يحتذوه؛ نقول المسلمين ولا نقول العرب، لأن معظم أولئك المسيحيين كانوا من العرب أيضا. فالتحدث عن فن مسيحي للنساطرة واليعاقبة في الشام وبلاد الرافدين في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي يشبه في بعده عن الدقة العلمية التحدث عن فن قبطي في مصر في هذين القرنين[2].

والمعروف أن الأساليب الفنية التي سادت في مصر في ذلك الوقت كانت عامة وواحدة لأهل البلد جميعا من مسلمين ومسيحيين، وأن تسميتها فنا إسلاميا لا علاقة لها بالدين الإسلامي، وإنما مرجعها إلى السيادة السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت للمسلمين في الإمبراطورية التي أسسوها من الهند إلى المحيط الأطلسي. وقد أشرنا إلى أننا لا نستطيع أن نميز لأول وهلة بين مصحف وإنجيل مذهبين ومزوقين في

---

(١) كانت هذه النظرية سائدة بين المشتغلين بتاريخ التصوير الإسلامي منذ نحو عشرين عاما. (انظر زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام ص ٢٦)؛ ولكن كثرة منا نشر من تصاوير مدرسة بغداد منذ ذلك الوقت والبحوث التي كتبت في هذا الميدان تدفعنا الآن إلى تعديلها تماما.

(٢) انظر زكي محمد حسن: حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري (في مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد، مايو سنة ١٩٤٦).

العصر المملوكي. وحسبنا أن نضيف أن زخارف الكنائس المصرية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر للميلاد من أبدع الزخارف الإسلامية الفاطمية[1].

وهذه هي الحال نفسها بالنسبة للمسيحيين في الشام وبلاد الرافدين فقد كانوا يعيشون مع المسلمين جنبا إلى جنب ولم يكن لهم أي فن برأسه. حقا إنهم كانوا في تصاوير مخطوطاتهم الدينية يستمدون من المخطوطات الدينية البيزنطية، ولكن الراجح أنهم كانوا يمسخون صيغها الفنية متأثرين بالأساليب الفنية الإسلامية السائدة في البيئة التي يعيشون فيها، والتي حملت لواءها مدرسة بغداد. ولقد فطن إلى ذلك بعض الباحثين في المخطوطات الدينية المسيحية وعلى رأسهم الأستاذ بختهال؛ فإنه لاحظ أن في المخطوطات الدينية عند أولئك المسيحيين الشرقيين عناصر غريبة عن التصوير اليوناني، ومن تلك العناصر الزخارف المبرقشة على الثياب فضلا عن قسمات الوجه واللحى والأوضاع والتأليف العام في التصاوير. وانتهى إلى أنهم نقلوا هذه العناصر عن التصاوير في المخطوطات الإسلامية

---

(1) انظر زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين ص ٢٣- ٢٠٧.

المعاصرة[1]، وفند بذلك نظرية الأستاذ آرنولد في أن المسيحيين النساطرة واليعاقبة كان لهم الشأن الأكبر في قيام مدرسة بغداد[2].

وهكذا ننتهي إلى الظاهرة الطبيعية وهي أن مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي كانت سائدة في الشرق الأدنى بين المسلمين والمسيحيين وأن هذا لا يمنع من التسليم بأن المسيحيين كانوا في مخطوطاتهم الدينية يستمدون بعض العناصر الفنية من المخطوطات البيزنطية المسيحية[3]. وحسبنا مثلا أن نوازن بين تصاوير مقامات الحريري وتصاوير مخطوط سرياني من الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي ومحفوظ في المتحف البريطاني[4] (رقم ٧١٧٠ مخطوطات).

أما جوهر السنة التصويرية في مدرسة بغداد فيحتاج فهمه إلى أن نأخذ بعين الاعتبار التطور الحضاري الذي مر بالشرق الأدنى منذ فتوح الإسكندر ثم قيام دولة السلوقيين؛ فإن قيام هذه الدولة وقيام دولة البطالمة

---

(1) انظر H. Buchthal: The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art (in Syria, XX, 1939) p. 146- 150; G. de Jerphanion: L'Influence de la miniature musulmane sur un évangéliaire syriaque illustré du XIIIe s. (Académie des Inscriptions et Belles- Lettres, Comptes rendus, 1939, Paris 1939, p. 498).

(2) انظر T. Arnold: Painting in Islam p. 58 ff.; T. Arnold: The Pictorial Art of the Jacobite and Nestorian Churches (in Byzantinische Zeitschrift, XXX, 1929- 1930, p. 595- 597); T. Arnold: The Old and New Testaments in Muslim Religious Art p. 6 ff.

(3) مثال ذلك تصاوير مخطوط سرياني محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ١١٢ سرياني). انظر Les Arts de l'Iran: L'ancienne Perse et Bagdad etc. ... p. 131.

(4) انظر المرجع السابق للأستاذ بختهال، اللوحات من ١٣ إلى ٢٠ و٢٢ و٢٣.

في مصر ونجاحهما في نشر الحضارة الإغريقية في الشرق الأدنى، كل ذلك أدى إلى قيام الحضارة الهلنستية في هذا الجزء من العالم القديم.

وكما انتشرت اللغة اليونانية في الشرق– ولاسيما في الشام ومصر– انتشر الفن الإغريقي، ولكنه تطور في هذه البيئة الشرقية وفقد شيئاً من البساطة وصدق التعبير، وأصبح يعرف منذ وفاة الإسكندر سنة **٣٢٣** ق.م باسم الهلنستي. ثم خضعت الشام للدولة الرومانية منذ القرن الثاني قبل الميلاد ولكن هذا لم يؤد إلى تغيير ملموس في الأساليب الفنية السائدة فيها، لأن الفن الروماني كان يقوم على أسس من الفنين الإغريقي والهلنستي.

ولما ازدهرت المسيحية وأصبحت الدين الرسمي للعالم الروماني تطور الفن الهلنستي واحتضنته المسيحية فأصبح يعرف باسم الفن المسيحي الأول أو الفن البيزنطي. وكذلك ازدهر الفن الساساني في إيران وبلاد الرافدين منذ منتصف القرن الثالث الميلادي إلى سقوط الدولة الساسانية في القرن السابع.

ثم ظهر المسلمون على مسرح الحضارة في الشرق الأدنى فورثوا الأساليب الفنية التي عرفتها إيران وبلاد الرافدين والشام ومصر منذ العصور القديمة إلى القرن السابع الميلادي وأضافوا إليها بعد ذلك عناصر منسربة ومستمدة من الحضارات التي اتصلوا بها في الهند وآسيا الوسطى والصين. وتطور الفن الإسلامي بعد ذلك ونشأت فيه الطرز المختلفة:

الأموي والعباسي ثم الطراز السلجوقي الذي تتبعه مدرسة بغداد التي نحن بسبيلها.

فهذه المدرسة جزء من الفن الإسلامي في عصر السلاجقة. ومن العبث أن نقول أنها قامت على أسس من الفن الساساني أو من الفن البيزنطي أو من تصوير المانوية؛ لأنها في الحقيقة ثمرة تفاعل ومزج بين عناصر فنية مختلفة عرفتها بلاد الرافدين وبلاد الشرق الأدنى منذ عهد البابليين والآشوريين والإيرانيين القدماء إلى القرن السادس الهجري (١٢م) مضافا إليها عناصر أخرى ابتكرها الفنانون المسلمون؛ فنحن نستطيع أن ندرس التصاوير العباسية عامة أو ندرس تصاوير مخطوط بذاته لنكشف العناصر التي ترجع إلى فنون سابقة أو معاصرة.

أما القول بأن هذه المدرسة قامت على أسس من فنون أجنبية معينة فتعميم يجانب الدقة العلمية، ولا يصلح للطراز السلجوقي الذي قام بعد أن كان الفن الإسلامي قد اجتاز القرون الأولى من حياته فاكتمل نموه واستقرت صفاته وخصائصه. وما من شك في أن في مدرسة بغداد عناصر نبتت في أرض الرافدين منذ العصور الخوالي ثم تلقاها الفنانون جيلا بعد جيل. مثال ذلك رسم الشخص القابض على شكل هلال فموضوعه عائد إلى عهد السومريين والأكديين منذ كان الهلال صورة الإله سن إله

القمر[١]. ومن ذلك أيضا رسم الحيتين المشتبكتين، فقد عرفه السومريون منذ العصور القديمة[٢].

وفي أساليب هذه المدرسة عناصر ساسانية كثيرة؛ فقد ساد الفن الساساني في بلاد الرافدين نحو أربعة قرون، وامتد تأثيره إلى الشام وإلى بيزنطة نفسها. والطراز العباسي في الفنون الإسلامية غني بالعناصر الساسانية[٣]، وظل بعضها قائما إلى العصر السلجوقي الذي ازدهرت فيه مدرسة بغداد. مثال ذلك العنصر الزخرفي المجنح الذي نجده في تيجان بعض الملوك الساسانيين وعلى بعض التحف والزخارف الجصية الساسانية ثم نجده على كثير من التحف الإسلامية[٤] ونراه بعد ذلك بين رأسي الملكين في التصويرة التي كشفها بشر فارس في الجزء الحادي عشر من مخطوط الأغاني في القاهرة[٥].

والحق أن العناصر الساسانية كثيرة في الفنون الإسلامية؛ ولكننا نعتقد أنها في تصاوير مدرسة بغداد أقل منها في الرسوم على الجدران وفي سائر ميادين الفنون الإسلامية؛ لأن تصاوير المخطوطات لها أساليبها

---

(١) انظر B. Farès: Le Livre de la Thériaque p. 22- 27.

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٣١ والمصادر التي يذكرها.

(٣) زكي مُحَّد حسن: فنون الإسلام ص ٤٧ و٢٥٥ و٢٦١ و٤٤٣ و٤٤٥ و٤٤٨ و٥٠٨- ٥١٢.

(٤) المرجع نفسه ص ٤٤٥ وشكل ٣٧٠.

(٥) انظر B. Farès: Une Miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad p1. I.

الخاصة، بله أنها لم تزدهر بوجه خاص في العصر الساساني. وهكذا لا نجد في التصاوير البغدادية إلا عناصر متفرقة من العناصر الفنية الساسانية[1].

ويبدو أن المصورين من مدرسة بغداد عرفوا المخطوطات المانوية المزوقة بالتصاوير[2]. والمعروف أن ماني- مؤسس المذهب المانوي- كان مصورا ماهرا، وأنه وأتباعه عنوا برسم التصاوير في مخطوطاتهم الدينية وتزيينها بالأصباغ البراقة. وقد امتد مذهبه إلى قبائل الأويغور التركية في آسيا الوسطى. وكشفت الحفائر التي قام بها فون لوكوك وجرونفيدل في مدينة خوجو عاصمة تلك القبائل آثار رسوم حائطية ومخطوطات مزوقة بالتصاوير من القرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد. وتشهد المراجع التاريخية بأن كثيرا من المانويين قدموا إلى العراق في القرن الثاني الهجري (٨م) وكثر عددهم في القرن الثالث؛ وكانوا في البداية يحسبون من أهل الذمة ثم ضيقت الحكومة الخناق عليهم واضطهدتهم اضطهادا شديدا. وقد كتب ابن الجوزي في كتاب "المنتظم" أن في سنة ٣١١هـ (٩٢٣م) "أحرق على باب العامة صورة ماني وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب

---

(١) انظر T. Arnold: The Survival of Sasanian Motifs in Persian Painting (in Studien zur Kunst des Ostens, Strzygowski Festschrift, p. 95- 97).

(٢) انظر T. Arnold: Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting; T. Arnold: La survivance possible dans les manuscrits arabes du XIV^e^ siècle de motifs offerts par les fresques et les peintures manichéennes (in Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris 1921, ppp. 273- 276); L. Massigon: The Origins of the transformation of Persian Iconography by Islamic theology (in A.U. Pope: Survey of Persian Art, III, p. 1928- 1936) F. Cumont: Mani et les origines de la miniature persane (in Revue Archéologique, 4^e^ serie, XXII, 1913, p. 82- 86); U. Monneret de Villard: The Relations of Manichaean Art to Iranian Art (in A.U. Pope: Survey of Persian Art, III, p. 1820- 1828).

وفضة مما كان على المصاحف له قدر" (ج٦ ص ١٧٤) والحق أن أوضاع الأشخاص وتقاسيم الوجوه وتنظيم الألوان في بعض التصاوير التي وصلت إلينا من مدرسة بغداد تذكر بما نعرفه في التصاوير المانوية.

ونجد في تصاوير مدرسة بغداد بعض عناصر فنية استقرت في الشرق الأدنى منذ العصر الهلنستي، ومن تلك العناصر رسوم الأشكال الطائرة سواء أكانت مجنحة أو بغير أجنحة[١]. والمعروف أنها انتشرت أيضا في الفن البوذي[٢].

وقد بالغ بعض الدارسين في قدر التأثير البيزنطي في تصاوير مدرسة بغداد[٣]. ولعل السبب في ذلك الخلط بين التصاوير البيزنطية الصرفة وتصاوير المسيحيين الشرقيين. وقد ذكرنا أن هذه التصاوير الأخيرة تندرج في مدرسة بغداد على الرغم من أن أصحابها كانوا يستمدون بعض العناصر من المخطوطات المسيحية البيزنطية. والحق أننا نرى في تقاسيم الوجوه في بعض التصاوير البغدادية تأثيرا بيزنطيا. وفي اعتقادنا أن هذا التأثير يرجع إلى اتصال المصور ببعض المخطوطات البيزنطية ورغبته في اقتباس بعض

(١) انظر B. Farès: ibid, p. 37, 39, p1. IV, XVI-XIX; F. Sarre: Die Kunst des Alten Persien pls. 91, 110; R. Grousset: Les Civilisations de l'Orient, III p. 158; M. Rostovtzeff: Dura-Europas and Its Art P1. 13, 15; J. Clédart: Le Monastère et la Necropole de Baouit p. 80, p1. 53, 56.

(٢) انظر Gisbert Combaz: L'Inde et l'Orient Classique p. 138- 139, pls. 64- 66.

(٣) انظر E. Blochet: Peintures des manuscrits arabes à types byzantins (in Revue Archéologique, 4e serie IX, 1907. p. 193- 223).

أساليبها[1]. ولا ننسى أن العرب كانوا يعرفون قدر البيزنطيين في باب التصوير، مصداق ذلك ما كتبه الهمداني عند كلامه من الروم. قال: "وهم أهل صناعات وحكم وطب. وهم أحذق الأمة بالتصاوير، يصور مصورهم الإنسان حتى لا يغادر منه شيئاً، ثم لا يرضى بذلك حتى يصيره شابا وإن شاء كهلا وإن شاء شيخا، ثم لا يرضى بذلك حتى يصيره جميلا، ثم يجعله حلوا ثم لا يرضى حتى يصيره ضاحكا وباكيا، ثم يفصل بين ضحك الشايب وضحك الخجل وبين ضحك المستغرق والمبتسم والمسرور وضحك الهاذي، ويركّب صورة في صورة"[2].

ولكن السنة التصويرية في مدرسة بغداد تطورت بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (١٢– ١٤م) فقد كان المصورون إلى نحو منتصف القرن السابع يجمعون بين الواقعية في رسم الكائنات الحية والاتجاه الزخرفي في رسم ما سواها. ولكن غلب عليهم بعد ذلك الاتجاه الزخرفي والتحوير عن الطبيعة. وهكذا قلّت الليانة في رسوم ذوات الروح، وذهب ما ألفناه في الرسوم الآدمية من واقعية وقوة تعبير. أما الألوان فظلّت رفافة براقة ولكن قلت العناية بتنظيمها.

وقد عاشت أساليب مدرسة بغداد في مصر والشام إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري كما امتد تأثيرها إلى بلاد المغرب. أما في إيران

---

(1) انظر مثالا على التأثر بنصوص كتاب بيزنطي وتصاويره في E. Blochet: Etude sur le Gnosticisme musulman (in Revista degli Studi Orientali, II, 1908/ 1909, p. 717- 756).

(2) الهمداني: مختصر كتاب البلدان ص ١٣٦– ١٣٧.

فقد تطور الأسلوب البغدادي ومهّد لقيام مدرسة جديدة من مدارس التصوير الإسلامي. ومن أقدم آثار هذه المدرسة الجديدة مخطوط إيراني من كتاب "منافع الحيوان" لابن بختيشوع محفوظ الآن في مكتبة مورجان بنيويورك. وقد نسخ في مدينة مراغة سنة ٦٩٩هـ (١٢٩٩م) للسلطان غازان. ويبدو من تصاوير هذا المخطوط أنها من تزويق عدة مصورين، فإن من بينها عددا لا يزال يتبع السنة التصويرية البغدادية التي عاشت فترة من الزمن مع الأساليب المغولية الجديدة جنبا إلى جنب[1].

...

مجلة سومر– العراق– مج ١١، ج ١٠– ١٩٥٥

(١) انظر زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ١٧٣ وزكي محمد حسن: التصوير في الإسلام ص ٣٢– ٣٣.

روائع من التحف الإسلامية

د. محمد مصطفى

سأحاول في حديثي هذا[1] أن أوضح بعض مميزات الفن الإسلامي، وعناصره الزخرفية، بصور ملونة، لروائع من التحف، محفوظة في دار الكتب المصرية، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

وقد افتتح المبنى الحالي لمتحف الفن الإسلامي في سنة ١٩٠٣، وكان يحوي في ذلك الوقت ٧٠٢٨ تحفة فقط. غير أن مجموعاته قد نمت، خلال الخمسين سنة الماضية، نموا هائلا وسريعا، حتى بلغ عدد التحف المحفوظة به في السنة الحالية حوالي ٦٥.٠٠٠ تحفة، وأصبح يضم أنفس وأكبر مجموعات التحف الإسلامية في العالم، ومن بينها تحف لا نظير لها في أي متحف آخر.

وفي سنة ١٩٥٢ تغير اسم المتحف من "دار الآثار العربية" إلى "متحف الفن الإسلامي" لأنه يحوي تحفا فنية صنعت في البلاد العربية، أو في بلاد أخرى إسلامية، انتشر فيها الفن الإسلامي، مثل إيران وتركيا. ويختلف تاريخ صنع هذه التحف بين بداية العصر الإسلامي (في أوائل

---

(١) محاضرة ألقيت في المؤتمر الثاني للآثار في البلاد العربية المنعقد في بغداد في [١٨– ٢٨] تشرين الثاني ١٩٥٧.

القرن السابع الميلادي) ونهاية القرن الثالث عشر للهجرة (أواخر القرن التاسع عشر للميلاد).

* * *

وقد بدأ اهتمام الأوربيين بالفن الإسلامي في العصور الوسطى، فإننا نستطيع أن نلاحظ التأثير الإسلامي في فن العمارة القوطي، وفي التحف الأوربية التي ترجع إلى عصر النهضة.

كما تذكر سجلات التحف في خزائن كثير من القصور والكنائس الأوروبية، أنواعا مختلفة من التحف الإسلامية، كانت تنتج في مصر، أو في البلاد الإسلامية الأخرى، من الزجاج والبلور الصخري والعاج والمعادن والخزف والمنسوجات والسجاد.

وقد وصلت هذه التحف إلى القصور والكنائس الأوروبية عن طريق تبادل الهدايا أو التجارة، أو كانت مما أخذه معهم الحجاج والرحالة، وقناصل الدول وسفراؤها، أو غيرهم من عشاق الفن من الأوروبيين، الذين استهواهم ما في هذه التحف الإسلامية من خيال رائع وجاذبية ساحرة، وانسجام، فكانوا يحفظونها في قصورهم أو يودعونها نذورا في خزائن الكنائس.

وكان الفنانون في البلاد الإسلامية، يزينون بعض التحف التي ينتجونها بالشارات المسيحية، وصور القديسين، ليقتنيها الحجاج أو غيرهم من المسيحيين.

وفي شكل (١) جزء من صحن من الخزف، متعدد الألوان من صناعة مصر في القرن السابع للهجرة (١٣م)، وعليه صورة السيد المسيح تسنده السيدة العذراء. وقد كان يحيط بهذا الرسم، على الجزء الفاقد من الصحن، صور القديسين الاثنى عشر.

ويوجد في عدد من المتاحف الألمانية، وفي بعض المتاحف الأوروبية الأخرى، أكواب تعرف باسم "أكواب القديسة هدويج" لأن الدوقة الألمانية هدويج كانت تملك كوبين منها، قبل وفاتها في سنة ١٢٤٣ ميلادية. وهذه الأكواب من صناعة مصر في القرن السادس للهجرة (١٢م)، وهي من الزجاج السميك، عليها زخارف منحوتة تتألف من زخارف نباتية وصور حيوانات وطيور. ولا شك في أن الدوقة الألمانية القديسة هدويج، لما حضرت للحج في الأماكن المقدسة، قد أخذت أكوابها معها، عند عودتها إلى بلادها، تذكارا لهذه الزيارة. والكأس في شكل ٢ محفوظ بمتحف الدولة في أمستردام.

وشأن القديسة هدويج في ذلك، شأن الكثيرين من الحجاج الأوربيين الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة، ويمرون بمصر في طريقهم إلى هناك، فقد كانت مدينة القدس تابعة لمصر في أغلب أوقات التاريخ

الإسلامي. وأننا نجد ذكر هذا الطريق في كثير من كتب الرحالة الأوروبيين، الذين أسهبوا في وصف هذه البلاد، وما رأوه فيها من صناعات فنية جميلة.

* * *

وقد بلغ إعجاب الأوروبيين بهذه التحف الإسلامية، أنها كانت تستعمل في الكنائس، لحفظ الماء أو الدم المقدس، أو الأغراض الكنسية والطقوس الدينية، بالرغم مما عليها من كتابات عربية.

وفي شكل ٣ عباءة من الحرير، كان يلبسها القسس أثناء الطقوس الدينية، عليها كتابات دعائية لأحد سلاطين المماليك في مصر في القرن الثامن للهجرة (١٤م). والواضح أن من قام بحياكة هذه العباءة، وكذلك القسس الذين لبسوها، اعتبروا أشرطة الكتابة بمثابة أشرطة زخرفية، فجاءت بعض أجزاء الكتابة في وضع مقلوب. وكانت هذه العباءة محفوظة في كنيسة مريم المقدسة بمدينة دانزج.

* * *

وقد جاء الاتصال الفني بين أوربا وبلاد الشرق الأوسط، واهتمام الأوروبيين وإعجابهم بالتحف الإسلامية، عن طريق الأندلس وصقلية والحروب الصليبية.

ومكث العرب في صقلية أكثر من قرنين، وأدخلوا هناك أساليبهم في العمارة والصناعات الفنية ولاسيما صناعة المنسوجات الحريرية، التي اشتهرت بها صقلية، بعد أن انتقل الحكم فيها إلى أيدي النورمان، في القرن الخامس للهجرة (١١م).

وفي شكل ٤ عباءة من الحرير المطرز بخيوط الذهب واللآلئ، عليها رسم أسد ينقض على جمل ليفترسه. وعلى إطارها كتابة عربية بالخط الكوفي تنص على أنها صنعت بمدينة صقلية في سنة ٥٢٨هـ (١١٣٣م)، أي أنها صنعت في عهد الملك روجر الثاني، مما يدل على أن التقاليد الفنية الإسلامية، قد بقيت مدة طويلة في صقلية، بعد خروج العرب منها. وقد أخذ الملك هنري السادس هذه العباءة معه إلى ألمانيا بعد أن لبسها عند تتويجه في بالرمو. وبذلك أصبحت من أدوات التتويج المشهورة، وانتقلت ملكيتها بعد ذلك إلى آل هابسبورج في النمسا، وهي الآن محفوظة في متحف الكنوز بمدينة فيينا.

* * *

وعندما جاءت الحروب الصليبية، وغزت الجيوش الأوروبية بلاد الشرق الأوسط، تبينوا مدى تقدم الحضارة الإسلامية. وانتهت هذه الحروب وانقشعت عن علاقات أوثق، لما كان بين الغرب والشرق من روابط الثقافة والحضارة. فكان لهذه الحروب دور خطير في التعريف بالفنون والحضارة الإسلامية في أوروبا. ونجد أثر ذلك واضحا في الرنوك والشارات

الأوربية التي تأثرت بما كان يحمله أمراء المسلمين في ذلك الوقت من رنوك وشارات.

ويوجد في مقبرة الكامبوسانتو بمدينة بيزا الإيطالية تمثال عقاب من البرونز، عليه زخارف محفورة من رسوم سباع وصقور، إلى جانب كتابات عربية دعائية. وتقول الروايات أن هذا العقاب كان في أحد قصور الفاطميين بالقاهرة، وأن عموري ملك القدس قد أخذه معه عندما غزا مصر غزوة قصيرة في سنة ٥٦٤هـ (١١٦٨م).

وقام الاتصال الفني أيضا عن طريق العلاقات التجارية مع المدن الإيطالية. وعمد تجار البندقية إلى سك نقود ذهبية، عليها كتابات عربية وآيات قرآنية، للتعامل بها في البلاد الإسلامية. وظلت هذه النقود تستعمل في التجارة، إلى أن احتج عليها البابا في منتصف القرن السابع للهجرة (١٣م).

وقد سجل لنا أحد تلاميذ المصور جنتيلي بلليني في صورة محفوظة الآن في متحف اللوفر في باريس حفل استقبال السلطان قانصوه الغوري، في الحوش بقلعة القاهرة، لبعثة جاءت من قبل أمير البندقية، في سنة ١٥١٢، لتسترضي سلطان مصر، الذي كان غاضبا على البنادقة في ذلك الوقت ويرى في هذه الصورة (شكل ٥) سفير البندقية دومينيكو تريفيزيانو، مع أفراد البعثة، وهم يقفون أمام السلطان. وكانت هذه الصورة تزين قاعة المجلس الأعلى بقصر الدوج في مدينة البندقية.

وكان الكثيرون من مصوري عصر النهضة الأوربية، يرسمون في لوحاتهم أشخاصا يلبسون العمائم والملابس الشرقية، ويزينون هذه اللوحات بصور السجاد والتحف الإسلامية.

بل إن المصور هولباين، وبعض معاصريه، استهواهم رسم نوع من سجاد آسيا الصغرى، فصاروا يرسمونه في لوحاتهم كغطاء للمائدة، أو أرضية تحت قدمي العذراء، حتى أصبح هذا النوع يعرف باسم "سجاد هولباين".

هذا إلى جانب أن الكثيرين من مصوري عصر النهضة، كانوا يزخرفون أطراف الملابس والأشرطة، بحروف من الكتابة العربية، كلما أرادوا أن يسبغوا على لوحاتهم لونا من الجلال، يليق بمقام صاحب الصورة.

* * *

واختص الفن الإسلامي، وحده دون غيره من الفنون، باستعمال الكتابة العربية كعنصر زخرفي، لما تتميز به من جمال ومرونة، وقابلية على التشكيل والتصنيف.

والبلاطات من الخزف في شكل ٦، من صناعة آسيا الصغرى في القرن الحادي عشر للهجرة (١٧م)، وعليه كتابة عربية، راعي الخطاط

التركي في كتابتها أن تظهر في انسجام وتناسق، كما زخرف أرضية الكتابة بفروع نباتية مزهرة، هادئة الألوان، ليزيد من الغرض الزخرفي.

واتخذ الفنانون– في جميع البلاد الإسلامية– الكتابة العربية، كوسيلة للربط بين الوحدات الزخرفية، أو لملء مناطق زخرفية بكلمات أو بأبيات من الشعر.

والزهرية في شكل ٧ من صناعة مصر، من النحاس المكفت بالذهب والفضة، عليها أشرطة أفقية تزخرفها زهرات دقيقة، وعليها كتابات دعائية تربط بين جامات بها رنوك. والكتابات باسم الأمير قطز تمر، أحد أمراء المماليك في القرن الثامن للهجرة (١٤م)، ويحتوي الرنك على نسر يقف فوق كأس.

وفي شكل ٨ قدر من الخزف من نوع الفيوم، ومن صناعة مصر في أواخر القرن الخامس الهجري (١١م)، عليه مناطق زخرفية هندسية في بعضها كلمات دعائية.

وكثيرا ما يملأ الفنانون أشرطة زخرفية بكلمات أو بحروف، لا رابط بينها، ولا معنى لها، سوى الغرض الزخرفي المحض.

كما نرى على صحن من الخزف الإيراني (شكل ٩)، من نوع آمول من القرن السادس للهجرة (١٢م)، ففي وسطه طائر، رسمه الفنان بخطوط

بسيطة، سريعة، لها تأثير خاص، ويحيط بالطائر شريطان، بهما حروف من الكتابة الزخرفية.

والبلاطة في شكل ١٠ من الخزف المصري من القرن الثامن للهجرة (١٤م)، ملأها الفنان بأنواع مختلفة من الكتابة العربية للغرض الزخرفي المحض. فنرى عليها في الوسط كتابة بالخط النسخ، تنتهي حروفها بأشكال مجدولة بطريقة هندسية، وتحيط بها على الحافة كتابة أخرى بالخط الكوفي الزخرفي، وفي الأركان توقيع الخزاف غيبي ابن التوريزي، وقد راعى في كتابته أن يقلد به توقيعات الخزافين الصينيين على أنواع البورسيلان والسيلادون، التي كانت تستورد إلى مصر وكان لها تأثير كبير في الأسلوب الفني المصري، لاسيما في القرن الثامن للهجرة (١٤م)، فاقتبس من الفن الصيني بعض العناصر الزخرفية، ومحاكاة الطبيعة في رسم الطيور والحيوانات والنباتات.

* * *

ومن الطبيعي أن يستعمل الفنانون الكتابة العربية لنقش اسم صاحب التحفة، مقرونا بصيغة دعائية له، وكذلك اسم الفنان، ومكان الصناعة، وتاريخها.

وفي شكل ١١ مشكاة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان، على رقبتها وبدنها رنك واسم صاحبها "ألماس" أحد أمراء المماليك في

مصر في القرن الثامن الهجري (١٤م). وعلى قاعدتها اسم صانعها "علي بن مُحَمَّد أمكي".

والصحن في شكل ١٢ من الخزف الأبيض الإيراني، من القرن الرابع الهجري (١٠م)، تتألف زخرفته الوحيدة من توقيع الخزاف "سهيل".

ونرى على البلاطة من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني في شكل ١٣، تاريخ سنة ٧١٠هـ (١٣١١م)، ويلاحظ التأثير الصيني في رسم الزخارف النباتية محاكية للطبيعة.

أما القطعة المصرية من النسيج في شكل ١٤، فهي من القرن الرابع الهجري (١٠م)، وقد كتب عليها أنها نسجت في إحدى بلاد الريف بمديرية الفيوم، مما نلاحظ أثره في طريقة رسم الجمال والحيوانات الأخرى على الشريط الزخرفي، وفي أسلوب سطر الكتابة أسفل ذلك.

* * *

ويوجد نوعان رئيسيان من الكتابة العربية، أحدهما الخط الكوفي، الذي بقي يستعمل في الكتابات التأريخية حتى القرن السادس الهجري (١٢م).

وعلى القطعة المصرية من نسيج الكتان في شكل ١٥، كتابة دعائية بالخط الكوفي، للخليفة الفاطمي العزيز بالله، الذي حكم في أواخر القرن الرابع الهجري (١٠م).

ومنذ القرن السادس للهجرة (١٢م)، كان الخط الكوفي يستعمل كثيرا كخط زخرفي.

والكوب من الخزف الإيراني في شكل ١٦، من نوع مينائي، من القرن السابع للهجرة (١٣م)، يزخرفه شريط به حيوانات خزافية، تخطو خلف بعضها البعض. وعلى حافة الكوب كتابة دعائية بالخط الكوفي الزخرفي، نراها باللون الأسود على الحافة من الداخل، وبالأبيض المحفوظ على أرضية سوداء على الحافة من الخارج.

والنوع الثاني من الكتابة العربية هو الخط النسخ، الذي شاع استعماله في الكتابات التأريخية منذ القرن السادس للهجرة (١٢م).

وشكل ١٧ لمشكاة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان، من أواخر القرن السابع للهجرة (١٣م)، نرى على رقبتها كتابة قرآنية بالخط النسخ، وعلى البدن كتابة دعائية بالخط النسخ أيضا، للسلطان الناصر مُحَمَّد بن قلاوون، أحد سلاطين المماليك بمصر.

وأحيانا نجد هذين النوعين من الخط– الكُوفي والنسخ– مجتمعين على تحفة واحدة، إمعانا في التنويع في زخارف هذه التحفة.

كما نرى في شكل ١٨ على سطح كرسي من النحاس المكفت بالفضة. ففي الوسط كلمة "مُحَمَّد" بالخط النسخ، ويحيط بها، بالخط الكوفي الزخرفي كتابة دعائية تشمل ألقاب واسم سلطان مصر الناصر مُحَمَّد بن

قلاوون. ثم تتكرر هذه الكتابة مرة أخرى على الحافة، ولكن بالخط النسخ، وتتخللها في الأركان رسوم بط طائر. وعلى هذا الكرسي توقيع الصانع محمد بن سنقر البغدادي، وتاريخ سنة ٧٢٨هـ (١٣٢٧م).

ولم يقتصر الفنانون المسلمون على هذه الأنواع من الكتابة العربية، في شكلها العادي، بل حوروا في أشكال الحروف وجعلوها مرة تنتهي بضفائر مجدولة – كما رأينا على البلاطة في شكل ١٠ – ومرة أخرى يسبح الفنان في أفق الخيال، ويجعل حروف الكتابة تنتهي بصورة أشخاص في مناظر صيد وموسيقى وطرب، ويرسم بدلاً من نقط الحروف صور رؤوس حيوانات وطيور.

وفي شكل ١٩ رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب من صناعة مصر، على القسم العلوي منها سطر كتابة نسخية، باسم كتبغا المنصوري، الذي تولى الحكم في مصر في سنة ٦٩٤هـ (١٢٩٤م) وفي القسم الأوسط كتابة مكفتة بالفضة، تنتهي حروفها بصور أشخاص في مناظر قتال، وتظهر نقط الحروف في أشكال رؤوس حيوانات وطيور.

* * *

وهكذا نرى أن الكتابة العربية تستعمل في زخرفة وتزيين التحف الفنية في جميع البلاد الإسلامية. ولا غرابة في ذلك، فإن المسلمين في جميع أنحاء العالم يحفظون القرآن الكريم بلغته العربية، كما أن غالبية البلاد

الإسلامية تكتب لغاتهم بالحروف العربية، حتى إذا لم تكن اللغة العربية لغة بلادهم.

* * *

هذا إلى جانب أننا نشعر لأول وهلة أنه يسود بين جميع هذه التحف طابع خاص، يتميز به الفن الإسلامي عن غيره من الفنون، ويجعلنا نحكم بصفة عامة، بأن جميع هذه التحف تنتمي إلى وحدة فنية واحدة تربط بينها، بالرغم من بُعد الشقة بين البلاد التي صنعت فيها، والعصور المختلفة التي ترجع إليها.

ومع ذلك نلاحظ فيها التنوع العظيم في الأساليب الفنية التي ازدهرت في كل من البلاد الإسلامية، بحيث يختلف الأسلوب الفني لأي بلد عنه في البلاد الأخرى.

فإن الأسلوب لهذه العلبة من العاج في شكل ٢٠، يجعلنا نحكم على أنها من صناعة الأندلس في القرن السابع للهجرة (١٣م). ونرى عليها زخارف نباتية بارزة بالحفر، يتوسطها رسم طائرين كبيرين من نوع الطاووس. وعلى غطاء هذه العلبة حيوانات من نوع وحيد القرن، يظهران وكأنهما يتناطحان.

والمشكاة من الزجاج المموه بالمينا في شكل ٢١ مثال طيب للأسلوب الفني في مصر وسوريا في القرن الثامن للهجرة (١٤م)، في عصر

المماليك. وعلى رقبة المشكاة كتابة بالخط النسخ باسم الأمير الملك الجوكندار، يتخللها رنك هذا الأمير، وهو يتألف من عصور البولو. وعلى بدن هذه المشكاة مناطق بها رسوم طيور من بينها الطائر الخرافي الرخ.

وتمثل الزهرية من الخزف في شكل ٢٢، من صناعة مدينة أسنك في آسيا الصغرى، الأسلوب الفني العثماني في القرن العاشر للهجرة (١٦م)، ونرى عليها زهورا طبيعية، إلى جانب مراوح نخيلية وأوراق طويلة مسننة، مرسومة في رشاقة وانسجام.

وفي شكل ٢٣ شمعدان من النحاس المكفت بالفضة، من صناعة مدينة الموصل في أوائل القرن السابع الهجري (١٣م). وقد اشتهرت مدينة الموصل بما أنتجته من التحف المصنوعة من النحاس. وتتألف زخارف هذا الشمعدان من شريطين بهما رسوم سباع بارزة، وشريطين آخرين من كتابة نسخية. وتعلو حافة البدن تماثيل طيور صغيرة، تظهر على شكل شرفات.

وفي شكل ٢٤ سلطانية من الخزف المعروف باسم "مينائي". وقد ازدهرت صناعة هذا النوع من الخزف، المتعدد الألوان، في إيران في القرن السابع الهجري (١٣م). وقد صنع كل من مقبض هذه السلطانية على شكل تمثال فهد.

والسجادة الإيرانية في شكل ٢٥ من نوع أصفهان من القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) وتتألف زخارف الإطار من مناطق ممتدة، بها أبيات من الشعر، وتربط بين العناصر الخزفية الأخرى.

أما الصورة في الشكل ٢٦، فهي أيضا مثال طيب للأسلوب الفني الإسلامي، الذي كان شائعا في بلاد الهند، في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) أيام الدولة المغولية. ونرى في هذه الصورة أميرا شابا يجلس أمام ناسك، وهما يستظلان بشجرة، في ساحة كبيرة من الحشائش، تحيط بها الجبال.

* * *

ولعل هذا الطابع الخاص في القرن الإسلامي يرجع إلى القرون الثلاثة الأولى بعد انتشار الإسلام، عندما كانت توجد دولة إسلامية موحدة، واسعة الأرجاء، تجمع بين مختلف البلاد من الهند وبلاد ما وراء النهر في أواسط آسيا، حتى المحيط الأطلسي، ولما استتبت الأحوال في أنحاء البلاد أخذ العرب يتركون حياة البداوة ويقطنون المدن والأمصار، وعاش الخلفاء الأمويون (٤١– ١٣٣هـ= ٦٦١– ٧٥٠م)، في عاصمتهم دمشق، في قصور شبيهة بقصور جيرانهم أباطرة الدولة الرومانية الشرقية، وجعلوا يستدعون الفنانين والصناع الفنيين من جميع الأنحاء، لبناء هذه القصور وتزيينها، ولعمل التحف الفنية التي خبروا صناعتها، كما كانوا يطلبون التحف الممتازة من البلاد التي اشتهرت بإنتاجها.

وتبعهم في ذلك خلفاء الدولة العباسية (١٣٣– ٦٥٦هـ = ٧٥٠– ١٢٥٨م)، الذين نقلوا عاصمتهم إلى مدينتهم الجديدة بغداد. ولكن هؤلاء زادوا على أسلافهم الأمويين في تشجيع إنتاج التحف الفنية بالعراق

نفسها، فكان هناك عصر نهضة فنية في القرن الأول في حكمهم، وأصبحت بغداد ومصر وسمرقند مراكز للعلوم والفنون.

وهكذا ورث العرب الحضارة والفنون الهلينستية، التي كانت سائدة في سوريا ومصر، والحضارة والأساليب الفنية، التي خلفتها الدولة الساسانية (٢٢٦– ٦٤١م) في إيران، ثم تكونت الحضارة الإسلامية، ونما في إسلامي له طابع خاص، انتشر إلى جميع بلاد الدولة الإسلامية، وجمع بينها في وحدة فنية واحدة.

وإننا نرى في شكل ٢٧ حشوة من الخشب، من مصر في أوائل القرن الثاني للهجرة (٨م)، عليها رسم بارز بالحفر، يمثل سلة ينبثق منها فرعان بأوراق وعناقيد العنف. وهو عنصر زخرفي من العناصر التي اقتبسها الفن الإسلامي من الفن الهلينستي.

والإبريق من النحاس في شكل ٢٨، يبين في وضوح مدى ما كان عليه تأثير الفن الساساني في أوائل القرن الثاني للهجرة (٨م). وصنبور هذا الإبريق على شكل تمثال ديك يصيح، في حركة طبيعية، وحيوية قوية، حتى أننا لنكاد نسمعه يصيح.

* * *

غير أن الضعف الذي أصاب الدولة الإسلامية منذ منتصف القرن الثالث للهجرة (٩م)، وأخذت البلاد المختلفة تنفض تباعا عن الحكومة

المركزية وتقوم فيها حكومات مستقلة. ومن البديهي أن هذا الاستقلال السياسي قد نتج عنه استقلال في الأسلوب الفني، احتفظ بالطابع الخاص للفن الإسلامي، ولكنه تطور في كل بلد، وتميز عنه في البلاد الأخرى.

* * *

ويمتاز الفن الإسلامي بتنوع العناصر الزخرفية وتعددها. وقد ورث العناصر الهندسية عن الفنون السابقة له، ثم حور فيها، وجعلها تبلغ درجة الكمال.

وابتدع الفنانون المسلمون عنصرا هندسيا جديدا هو الأطباق النجمية، التي ظهرت في مصر لأول مرة في القرن السادس للهجرة (١٢م)، على تحفة مؤرخة هي محراب السيدة رقية. ثم انتشرت الأطباق النجمية بعد ذلك إلى سائر البلاد الإسلامية. ويتألف الطبق النجمي من حشوة نجمية الشكل، يحيط بها حشوات بعدد أطرافها. وكانت تتكون في بداية الأمر من ست حشوات، ثم تطورت وتعقدت الخطوط المتقاطعة، وراد عدد الحشوات إلى ثمان وعشر حتى وصل عددها إلى ست عشر حشوة.

والباب من الخشب في شكل ٢٩، من صناعة مصر في القرن الثامن للهجرة (١٤م)، ويزخرفه طبق نجمي، يتألف من حشوة نجمية الشكل في الوسط، عدد أطرافها أربعة عشر، ويحيط بها أربع عشرة حشوة، تزينها زخارف محفورة ومرصعة بالعظم والأبنوس.

واستعملت الأطباق النجمية في زخرفة التحف المصنوعة من الخشب، لأسباب اقتصادية، إذ أن حشواتها- إلى جانب مظهرها الزخرفي- تسمح باستهلاك كل جزء صغير من الخشب. غير أن الفنانين استهواهم هذا العنصر الزخرفي، فاستعملوه في التحف المصنوعة من مواد أخرى، كما استعملوه في رسوم الزخارف المسطحة.

وأعجب الفنانون الأوروبيون بهذه الزخارف الهندسية، وببراعة الفنانين المسلمين فيها، ودراستهم العميقة لها، فكان ليوناردو دا فينشي، وغيره من المصورين الأوروبيين، يقضون الساعات الطوال، في تحليل هذه الزخارف ورسمها، ووضع النماذج للصناع الأوروبيين، الذين كانوا يقلدون التحف الإسلامية.

* * *

ولا شك أن الزخارف العربية (الأرابيسك)، التي ابتكرها الفنانون المسلمون في القرن الثالث للهجرة (٩م)، نتيجة لتهذيب وتحوير العناصر الزخرفية النباتية، قد كان لها مكانة كبيرة في الأساليب الفنية الإسلامية.

وفي شكل ٣٠ حشوة من الخشب، من صناعة مصر في القرن الخامس للهجرة (١١م)، تبين كيف أن الفنان قد جعل من جسدي الحصانين موضوعا لزخرفة عربية، تنسجم مع زخارف الأرضية، بينما رسم رأسي الحصانين في دقة تحاكي الطبيعة، ليساير الأسلوب الفني الشائع في عصره.

أما العناصر الزخرفية الأخرى فقد كانت ترسم وفقا للأسلوب الفني المعاصر، مهذبة ومحورة، أو محاكية للطبيعة. ونلاحظ مثلا أن الفنانين في القرنين الثالث والرابع للهجرة (٩ و١٠م) كانوا يميلون إلى التهذيب والتحوير في العناصر الزخرفية أكثر من أي عصر آخر.

ومثال لذلك هذه الحشوة من الخشب في شكل ٣١، وهي من صناعة مصر في القرن الثالث للهجرة (٩م)، ويظهر عليها في وضوح مدى ما بلغه التهذيب والتحوير في رسم الحمامتين المتقابلتين، وما يحيط بهما من زخارف.

والصحن من الخزف ذي البريق المعدني في شكل ٣٢، من صناعة مصر في القرن الثالث للهجرة (٩م)، عليه رسم مهذب لأوزة، مرسومة بخطوط خفيفة، ولكنها قوية التعبير، جعلتها تظهر وكأنها تسبح. وأن هذا الأسلوب الفني لرسم الأوزة، يكاد يجعلنا نعتقد أنه من عمل فنان يرسم بأسلوب عصرنا الحالي.

ومن نفس الأسلوب أيضا، الصحن من الخزف ذي البريق المعدني في شكل ٣٣، من صناعة إيران في أوائل القرن الرابع للهجرة (١٠م)، وعليه رسم رجل يجلس القرفصاء ويعزف على قيثارة.

وبقي هذا الأسلوب مدة أطول في المناطق الريفية النائية، كما نرى على الصحن من الخزف في شكل ٣٤، من صناعة مدينة ساري في إقليم مازندران بإيران، في القرن السادس للهجرة (١٢م).

وأننا نستطيع أيضا أن نتبين، كيف أن الفنانين في مصر في العصر الفاطمي، كانوا يدرسون حركات الأشخاص والحيوانات، دراسة عميقة، حتى أنهم توصلوا إلى دقة تصوير الحركة الطبيعية، وصدق التعبير عن الحالات النفسية، في أسلوب واقعي (realism).

وفي شكل ٣٥ قطاع من أحد الألواح الخشبية، التي كانت تزخرف جدران القصر الغربي الفاطمي، الذي بني في القاهرة في القرن الخامس للهجرة (١١م). وهذه الألواح عليها مناظر، بارزة بالحفر، تمثل الحياة اليومية في مصر في هذا العصر. والمنظر هنا لفارس، فزع جواده، وانطلق يقفز هاربا، بينما التفت الفارس خلفه، ليطعن، بحربة في يده، فهذا، حاول أن ينقض عليه.

والصحن من الخزف ذي البريق المعدني في شكل ٣٦، من نفس العصر، ونرى عليه فنانة هاوية، تجلس القرفصاء، وتعزف على عود، وقد فتحت عينيها لتنظر وهي حالمة، بينما تميل برأسها على كتفها في نشوة واستمتاع بما تعزفه من أنغام.

وإلى جانب هذا الأسلوب الواقعي، نستطيع أن نلاحظ أن الفنانين في مصر، في بعض العصور الإسلامية، قد عرفوا أيضا الأسلوب التعبيري expressionism.

وصورة المحارب الزنجي على قطعة النسيج في شكل ٣٧ هي مثال للأسلوب التعبيري في الفن المصري الإسلامي في أوائل القرن الثالث

للهجرة (٩م). والفنان قد رسمه هنا واقفا، ينظر في زهو وخيلاء، متحديا من يرغب في مبارزته، وعلى فمه ابتسامة عريضة، وهو يرفع يده اليمنى في قوة، ويمسك بها هراوة، على حين يقبض بيسراه على ترس. وقد أراد الفنان هنا أن يستغل تباين الألوان ليزيد في قوة التعبير، فترك أعلى الجسد عاريا، ليبرز لونه الأسود على أرضية النسيج الحمراء، ووضع حول عنقه عقودا تتدلى على صدره، وستر وسطه بخرقة تضم خنجرا يرتفع إلى أعلا، وقد رسم هذا كله بألوان تباين لون الجسد.

وقطعة النسيج في شكل ٣٨ هي من هذا الأسلوب في القرن الثامن للهجرة (١٤م)، ونرى عليها رسم رجل محفوظ باللون الأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر، رسومها بخطوط بسيطة، ولكنها قوية التعبير، فهو يقبض بيسراه على كيس، يحمله على ظهره، وينوء تحت ثقله، غير أنه يسير بخطى واسعة، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير، وقد ارتسم على وجهه عزم وقوة يعبران عن إصراره على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء.

وصور الأشخاص ورسوم الطيور والحيوانات توجد على التحف الإسلامية منذ البداية، وفي جميع العصور وكل البلاد. والقرآن الكريم لم يذكر أي شيء عن تحريم تصوير الكائنات الحية على المسلمين، ولكن الفن الإسلامي ليس بالفن الديني، ولذلك لا توجد صور أو تماثيل في المساجد تمثل القصص الدينية، بينما نجد الصور الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات تزخرف جدران قصور الخلفاء والناس وتزين ما يتداولونه من تحف. ومن

الطبيعي أن يكون رسمها تبعا للأسلوب الفني المعاصر، ووفقا لرغبة وهوى الفنانين والحكام.

وقد رأينا كيف أن الفنانين في مصر قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية، واستطاعوا أن يرسموا الأشخاص في هذه الموضوعات بأسلوب تعبيري أو واقعي، يدل على مدى دراستهم للحركات والإشارات والحالات النفسية، حتى أننا لنكاد نقول أنهم سبقوا الفنانين في عصرنا الحديث، في كثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

وإلى جانب هذه الموضوعات من الحياة اليومية، رسم الفنانون مناظر تقليدية للحياة في البلاط.

وفي شكل ٣٩ نرى على قطاع من أحد الألواح الخشبية، التي كانت تزيّن جدران القصر الغربي الفاطمي، منظرا تقليديا يمثل عازفا على العود، وأمامه راقصة ترقص في شغف على ما يعزفه من أنغام. مصر القرن الخامس للهجرة (١١م).

كما نجد أن الفنانين رسموا مناظر لتوضيح ما جاء في كتب التاريخ من قصص، مثل قصة الملك الساساني بهرام جور، وقد صوَّره الفنان على بلاطة من الخزف الإيراني شكل ٤٠ من القرن السابع للهجرة (١٣م) وهو يركب على جمل ويمسك بالقوس والسهم، بينما جلست خلفه محظيته أزاده وهي تعزف له.

واشتغل الفنانون المسلمون بعمل التماثيل الكبيرة، كالتماثيل التي وجدت في القصور الأموية بشرق الأردن، كما اشتغلوا أيضا بعمل التماثيل الصغيرة واللعب.

وفي شكل ٤١ تمثال صغير من النحاس، فريد في نوعه، لعازفة على الدف، تجلس القرفصاء، وهو من صناعة مصر في أواخر القرن الرابع الهجري (١٠م).

والجمل في شكل ٤٢ يحمل هودجا على ظهره، صنع من الخزف في إيران، في القرن السابع للهجرة (١٣م).

والببغاء من الخزف في شكل ٤٣ من صناعة إيران أيضا في القرن السابع الهجري (١٣م). ويمتاز هذا الطائر بما يبدو في وقفته من زهو وخيلاء.

وأجاد الفنانون أيضا صناعة الأواني من الفضة والحلي من الذهب.

وفي شكل ٤٤ قلادة من الذهب، من صناعة مصر في القرن السابع الهجري (١٣م)، زخارفها دقيقة مفرغة من نوع "الفيليجران"، والهلال الذي يعلو الدلالة الوسطى، زخارفه بالمينا متعددة الألوان، يصب كل لون منها في مكان خاص به، يفصل بينه وبين اللون الآخر جدار رقيق من الذهب، وهي الطريقة المعروفة باسم [Cloisonné].

ومما اشتهر به الفنانون المسلمون- بصفة خاصة- رسم الصور الصغيرة، لحفظها في الألبومات، أو لتوضيح المتن في المخطوطات. وازدهر هذا الفن في جميع البلاد الإسلامية، وكانت له أساليب متنوعة، تميز بها في البلاد المختلفة، والعصور المتتابعة.

ويعتبر المصور بهزاد أشهر المصورين المسلمين وأبرعهم. وقد ولد كمال الدين بهزاد قبيل منتصف القرن التاسع للهجرة (١٥م) بمدينة هراة في خراسان، وعرف بإتقان التصوير وبالدقة فيه، وكان له أسلوب فني خاص به، أجاد فيه التمييز بين سحن الأشخاص، والتعبير عن الواقعية والحالات النفسية في حركاتهم وإشاراتهم وأعمالهم، في دقة وقوة ملاحظة.

وكان إلى جانب هذا أستاذا بارعا في مزج الألوان واستعمالها، وفي ابتكار ظلال ودرجات مختلفة لها.

ويوجد عدد قليل من الصور التي ثبت أن بهزاد رسمها ووقع عليها بنفسه، أو التي تتجلى فيها مميزات أسلوبه. ولكن أجمل هذه الصور هو ما رسمه هذا الفنان في مخطوط "بستان" للشاعر سعدي الشيرازي، فهي تعتبر من روائع الفن، وتمثل أسمى ما وصل إليه أسلوب بهزاد من نضج وإبداع.

وهذا المخطوط محفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وقد كتبه الخطاط الشهير سلطان علي الكاتب، وأتم كتابته في أواخر شهر رجب سنة ٨٩٣هـ (يوليو ١٤٨٨م)، أي في عصر السلطان حسين ميرزا بيقرا،

الذي حكم في نهاية الدولة التيمورية، وكان بلاطه في مدينة هراة مقصد الأدباء والفنانين.

ويحوي هذا المخطوط ست صور توضيحية، يدل أسلوبها الفني على أنها جميعا من عمل المصور بهزاد، وإن كنا نستطيع أن نقرأ توقيعه على الصور الأربع الأخيرة فقط، وذلك في تواضع بعبارة "عمل العبد بهزاد" ويذكر في إحداها شكل ٤٩ تاريخ سنة ٨٩٤هـ (١٤٨٩م)، مما يدل على أنه انتهى من رسمها في السنة التالية لإتمام كتابة المخطوط.

والصورتان الأوليان (شكل ٤٥ و٤٦) على صفحتين متقابلتين في بداية المخطوط، وتمثلان السلطان حسين ميرزا بيقرا يلهو في بلاطه.

ويرى السلطان في الصورة اليمنى منهما شكل ٤٥ وهو يجلس على سجادة في شرفة تطل على حديقة، وحوله أتباعه يحملون إليه، وإلى ضيوفه، الطعام والشراب. ويظهر أن أحد الضيوف قد أعياه الشراب، مما جعله يحتاج إلى اثنين من رفقائه يسندانه في مشيته. وفي مدخل الشرفة وقف حارس الباب يضرب فضوليا بعصا لمنعه من الدخول. وإلى جانب الباب نجد خادما زنجيا يحمل فاكهة في طبق على رأسه. ونلاحظ أن بهزاد كثيرا ما يرسم أحد الزنوج بين الأشخاص الذين نراهم في صوره، إمعانا منه في أن يجعل التباين في ألوان الوجوه واضحا قويا.

كما يرى السلطان حسين ميرزا بيقرا في الصورة على الصفحة اليسرى شكل ٤٦ وهو يجلس مع أحد ندمائه على سجادة، تحت مظلة

جميلة، يستمع إلى الموسيقى. وإلى جانب عازف العود سقط أحد المستمعين مغشيا عليه، لشدة تأثره بالأنغام.

والصورة الثالثة في هذا المخطوط شكل ٤٧ تمثل مقدرة بهزاد، وبراعته في التصوير، أحسن تمثيل. وهي لمنظر يظهر فيه الملك دارا مع راعي خيوله. وقد أجاد الفنان في مزج الألوان، وفي أن يجعل من المناظر الطبيعية، وصور الأشخاص والخيول، وحدة واحدة، يسود بينها الانسجام والتوافق. وأن ما أصابه بهزاد هنا من توفيق في رسم الخيول، وهي تقفز وتلهو في حيوية متدفقة يجعله يضارع أي فنان يرسم في عصرنا الحديث.

وفي الصورة الرابعة شكل ٤٨ مناظر في مسجد نرى منها في أسفل الصورة إلى اليسار رجلا يتوضأ، على حين وقف أمامه خادم زنجي يحمل منشفة. وفي القسم العلوي من الصورة، إلى اليمين، جلس فقهاء يتجادلون، وإلى اليسار نرى شيخا يلقي درسا من كتاب في النحو لسيدة.

وتمثل الصورة الخامسة شكل ٤٩ منظرا آخر في مسجد، يمتاز بالتدقيق في رسم التفاصيل المعمارية، وفي تنفيذ الزخارف من الفسيفساء على الجدران، وفي التمييز بين سحن الأشخاص. وإلى الخلف شباك يطل على حديقة، فيها أشجار مزهرة. وفي هذه الصورة شكل عقد مرتفع رائع التفاصيل، تزينه كتابة في مناطق مستطيلة، تفصل بينها جامات صغيرة. وفي المنطقة الأخيرة إلى اليسار عبارة "عمل العبد بهزاد في سنة أربع وتسعين وثمانمائة".

أما الصورة الأخيرة في هذا المخطوط شكل ٥٠، فهي تمثل موقفا ليوسف الصديق مع زُليخا امرأة العزيز، في القصر ذي الأبواب السبعة. وقد شيَّدت زُليخا هذا القصر، وزيَّنته بصور لها مع يوسف، لإغرائه بها. ويُرى يوسف هنا وهو يفر من زُليخا، على حين تحاول هي أن تمسك بقميصه من الخلف، لتستبقيه معها. وفي نهاية الكتابة على العقد في هذه الصورة تاريخ سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨م).

* * *

وهكذا نرى أن الفنان المسلم قد برع في تنفيذ الزخارف، وعمل التحف، من كل الأنواع، وجميع المواد. فهو يهدف دائما إلى الكشف عن الجمال، وإبراز مظاهره، ويجعلنا نتذوق فتنة التحفة ونحبها، فالجمال والحب يتمم كل منهما الآخر. والتحفة الإسلامية تشعرنا بالجمال والحب، وتنطبع بهما.

والواقع أن الفنان المسلم يبذل كل جهده، ليبلغ درجة الكمال، فيما ينتجه من تحف، دون أن يلقي بالا لما يلاقيه في سبيل ذلك من مشقة، أو يضيّعه من وقت، فهو يضع نصب عينيه دائما قول النبي مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم "إن الله جميل يحب الجمال".

...

مجلة "سومر"– العراق– مج ١٤، ج ١، ٢ –١٩٥٨

الفهرس